



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**«The match that lights the fire» : Gesellschaft und Geschlecht in
Future-Fiction für Jugendliche**

Edited by: Tomkowiak, Ingrid

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-196970>

Edited Scientific Work

Published Version



The following work is licensed under a Creative Commons: Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0) License.

Originally published at:

«The match that lights the fire» : Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche. Edited by: Tomkowiak, Ingrid (2020). Zürich: Chronos.



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
Main Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

«The match that lights the fire» : Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche

Kalbermatten, Manuela

Abstract: Die auf dem Buchmarkt seit über zehn Jahren populäre Future-Fiction für Jugendliche entwirft ausgehend von gegenwärtigen Entwicklungen apokalyptische Szenarien, in denen jugendliche Heldinnen und Helden der dystopischen Welt einen utopischen Impuls entgegenstellen. Auffallend ist die Omnipräsenz junger Frauen, die auf ambivalente Weise ins Licht gerückt werden. Figuren wie Suzanne Collins' Katniss Everdeen («The Hunger Games»), Scott Westerfelds Tally Youngblood («Uglies»-Serie) oder Jennifer Benkaus Joy («Dark Canopy»/«Dark Destiny») werden als autonome Rebellinnen imaginiert, die das defizitäre System herausfordern, aber auch als verletzte Subjekte, deren Identitäts- und Handlungsspielräume «zu ihrer eigenen Sicherheit» reguliert werden (müssen). Das Buch untersucht diese jungen weiblichen Figuren als vieldeutige Symbole aktueller Geschlechterdiskurse und erkundet aus der Perspektive einer feministischen Populärkulturforschung das geschlechterpolitische Potenzial einer kulturkritischen jugendliterarischen Gattung.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-188639>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Kalbermatten, Manuela (2020). «The match that lights the fire» : Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction für Jugendliche. Zürich: Chronos Verlag.



Manuela Kalbermatten

«The match that lights the fire»



Gesellschaft und Geschlecht in
Future-Fiction für Jugendliche


CHRONOS

[zurück](#)

Populäre Literaturen und Medien 14
Herausgegeben von Ingrid Tomkowiak

Manuela Kalbermatten

zurück

«The match that lights the fire»

**Gesellschaft und Geschlecht in Future-Fiction
für Jugendliche**

CHRONOS

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2019 auf Antrag von Prof. Dr. Ingrid Tomkowiak und Prof. Dr. Gabriele von Glasenapp als Dissertation angenommen.



Weitere Informationen zum Verlagsprogramm:
www.chronos-verlag.ch

Umschlagbild: Francesco Cara: *How I Draw Katniss Everdeen*,
Filmstill aus dem gleichnamigen YouTube-Video, veröffentlicht
am 25. 11. 2014, www.youtube.com/watch?v=HsofZXlaweM.

Titelzitat: Bernard Beckett: *Genesis*. London: Quercus
2010 (2006), 15.

© 2020 Chronos Verlag, Zürich
Print: ISBN 978-3-0340-1573-8
E-Book (PDF): DOI 10.33057/chronos.1573

Inhalt

Einleitung: Geschlechterpolitik in der Future-Fiction	7
Eine Geschichte der Zukunft	7
Erkenntnisinteresse und Fragestellung	11
Perspektiven und persönliche Situierung	14
Vorgehen, Aufbau, Korpus	21
 «It is in conflict that our values are exposed» – Die (post-)apokalyptischen Landschaften aktueller Future-Fiction und ihr kulturkritisches Potenzial	25
Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen	25
Zum Gattungsbegriff Future-Fiction	81
Kulturkritik	90
Kulturkritik in der Future-Fiction	101
Forschungsdebatte und eigener Ansatz	110
 «The match that lights the fire» – Ambivalenzen der Sichtbarkeit im postfeministischen Kontext der Future-Fiction	129
Symbole des Widerstands	129
Vom Aufstieg der Frauen und vom Niedergang des Feminismus	149
Postfeministische Weiblichkeitstechnologien	176
Feministisch-utopische Revolutionen?	196
 Enden des Menschen – Die Geschlechterpolitik der Apokalypse	213
Die Offenbarungsfunktion der Apokalypse und ihre geschlechter- politischen Narrative: <i>Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme</i>	214
Apokalyptischer Traditionalismus in Susan Beth Pfeffers <i>Last Survivors</i> -Serie	259
Stadt, Land, Haus – Oppositionelle Geschlechterräume und -diskurse	261
Pathologiebefunde und Katastrophenanthropologien im «Rettungsboot Erde»	268
(Post-)apokalyptische Männlichkeit	276
(Post-)apokalyptische Weiblichkeit	286
Zum kulturkritisch-utopischen Potenzial der Tagebuchfiktion	299
Biopolitik des Hunger(n)s, Marginalisierung des weiblichen Körpers	306
Die Zukunftslosigkeit des weiblichen Subjekts	314

Gesellschaft auf den Leib geschrieben: Die rebellischen Heldinnen dystopischer Klassengesellschaften	329
Postapokalyptischer Geschlechterkampf in Jennifer Benkaus <i>Dark Canopy/Dark Destiny</i> -Romanen	330
Die vergeschlechtlichte <Ontologie der Feindschaft>	332
Sexualität und Identität in der Postapokalypse: Pathologiebefunde I	341
Postapokalypse und <i>Rape-Culture</i> : Pathologiebefunde II	350
Verletzliche Körper und die Diskursivierung hegemonialer Männlichkeit	366
Die tanzende Kriegerin: geschlechterpolitisch-utopische Impulse	393
Die <i>Top Girls</i> dystopischer Wettbewerbskulturen	400
Individualismus und (Post-)Feminismus in der Future-Fiction	405
Wettbewerb und Konkurrenz in der Klassengesellschaft der Zukunft	418
Technologien des Selbst und Subjektkonzepte in der Optimierungskultur	442
Symbole der Solidarität: geschlechterpolitisch-utopische Impulse	467
 Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter – Die Wiederentdeckung der Cyborg als oppositionelle feministische Figur	475
Von technosemantischen Wundern: Technologie- und Geschlechterdiskurse in John M. Cusicks <i>Girl Parts</i>	479
Die <Cyborg-Barbie> als Kulturkritikerin	497
Zeitgenössische jugendliterarische Cyborgs im Kontext cyberfeministischer und transhumanistischer Diskurse	515
Ent- und (Neu-)Verkörperung in posthumanen Technokulturen: Albträume und Pathologiebefunde	539
Fantasien von Solidarität und Vernetzung verkörperter Subjekte in der Cyborg-Gesellschaft	585
 «The world may need you, one day» – Schlusswort und Ausblick	607
Dank	617
Abbildungsnachweis	619
Bibliografie	623
Abkürzungen	623
Primärliteratur	623
Sekundärliteratur	627
Online	645

Einleitung: Geschlechterpolitik in der Future-Fiction

[zurück](#)

Throughout human history, the most important political battles have been fought on the territory of the imagination, and what stories we allow ourselves to tell depend on what we can imagine.

Laurie Penny, *Unspeakable Things*, 1.

Eine Geschichte der Zukunft

Mit der 17-jährigen Glory O'Brien lässt sich die Zukunft allen Lebens auf eine bestechend einfache Formel bringen: «We form. We shine. We burn. Kapow.»¹ Die einzelgängerische, ebenso altklug-sarkastische wie weitsichtige Titelheldin aus A. S. Kings Adoleszenzroman *Glory O'Brien's History of the Future* (2014) muss es wissen, denn sie hat gesehen, was kommt: Einem Trick aus der Kiste des magischen Realismus ist es geschuldet, dass sie und ihre Freundin Ellie auf einmal die Vergangenheit und vor allem die Zukunft eines jeden Lebewesens vor sich sehen, das ihren Blick erwidert. Welche *Geschichte* sich aus diesem mehrfach gebrochenen Blick auf die mal umwälzenden, mal banalen Ereignisse der Biografien herauschält, ist aber eine Frage des Standpunkts. Ellie, die in einer Kommune aufwächst, hat, wie Glory meint, «hippie visions»; sie sieht eine von Klimawandel und Rohstoffmangel geprägte Zukunft, die neue Verhältnisse zwischen Mensch und Umwelt erzwingt. (134) Glory dagegen hat «war visions» (ebd.): Ihr offenbart sich ein bürgerkriegsgebeuteltes Nordamerika, in dem ein misogyner Populist mit Unterstützung einer wütenden Männerrechtsbewegung einen fatalen Backlash vorantreibt und ein totalitäres Geschlechterregime errichtet, das an das theokratisch-fundamentalistische Patriarchat Gilead in Margaret Atwoods Dystopie *The Handmaid's Tale* (1985) erinnert. Es ist eine Zukunft, in der Frauen kurze Zeit nach der umkämpften parlamentarischen Durchsetzung des *Fair Pay Act* mittels des *Family Protection Act* und des *Fathers Count Law* aus der Lohn-

¹ *Glory O'Brien's History of the Future*, 139. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

arbeit ausgeschlossen, schrittweise entrechtet und schliesslich als Sexsklavinnen und Gebärmachines ausgebeutet werden.²

Glory entscheidet sich bewusst dafür, den Blick von dieser dystopischen Zukunft nicht abzuwenden, sondern genau hinzusehen und zur Chronistin einer Geschichte zu werden, von der sie hofft, dass sie nie geschrieben wird. (106) Dass sie geschrieben werden *könnte*, bezweifelt sie indes nicht. Denn diese mögliche Zukunft erscheint ihr letztlich als Konsequenz einer allgegenwärtigen Objektivierung von Frauen, die sie bereits im Alltag beobachtet: als monströse Zuspitzung einer unter anderem von Konsum-, Schönheits- und Sexindustrie orchestrierten Verdinglichung vor allem der weiblichen Subjekte. Unter deren Diktat sieht Glory ihre Altersgenossinnen einknicken – selbst Ellie, die im <Schutz> der Kommune und ihrer äusserst konsumkritischen Mutter aufwächst:

[...] but Ellie knew what all girls knew – we were here to be whatever men wanted us to be. We were here to touch their tips. I tried to think of one single message out there that said the opposite, but I couldn't think of one. Everywhere I'd looked for seventeen years said, under the slick imagery, "You are here to look pretty, keep quiet, and touch tips." (45)

Die einzige Erzählung, die dem Imperativ der Konformität und (Selbst-)Objektivierung zunächst zu widersprechen scheint, ist die von Bildungsinstitutionen und Arbeitsmarkt verbreitete: Sie ruft Jugendliche als UnternehmerInnen ihrer Selbst und AutorInnen ihrer Zukunft an. «The train is yours», verspricht diese Geschichte, die in Form ironischer <Motti> den vier Teilen des Romans vorangestellt wird. «You don't have to go anywhere you don't want to. You don't have to pick up any passengers or cargo. You can go it alone. Sometimes there will be tunnels. Sometimes there will be baking sunlight. It all depends on where you steer.» (181) Aber auch diese individualistische Ermächtigungsfantasie, die das autonome, von anderen Menschen, der eigenen Herkunft, der sozialen Umwelt, gesellschaftlichen Barrieren und sozialer Verantwortung unabhängige Subjekt beschwört, mag Glory nicht schlucken. Stattdessen betrachtet sie den Wettbewerb um Singularität, Aufmerksamkeit und Erfolg als konstitutiv in der Genese einer Zukunft, in der Solidarität, Empathie und kollektiver Widerstand keinen Raum mehr haben.³

Glory, so liesse sich im Rahmen einer feministischen Lesart schliessen, misstraut sowohl der anti- als auch der elite- und der postfeministischen Erzählung. Letz-

2 Glorys Beschreibung dieses Regimes findet sich auf den Seiten 110f., 128f., 140, 154f., 174, 195 und 225.

3 Vgl. zum Beispiel *Glory O'Brien's History of the Future*, 161: «It was one big competition, this food court. People drew lines. The food court was just like everything else now: Divisive. Self-righteous. Hopeless. I could totally see why a second civil war was on its way [...]»

tere ruft, so die These der britischen Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie, junge Frauen als *Top Girls*, als privilegierte Akteurinnen einer neuen meritokratischen Ordnung an.⁴ Sie inszeniert sie, wie Anita Harris in ihrer Studie *Future Girl* aufzeigt, als *can-do girls* – als «those most able and likely to prevail and succeed in a risk society».⁵ In der gleichen Bewegung, so McRobbie, in der die kompetente, hart an sich selbst arbeitende, ihre Karriere akribisch planende, Beruf, Familie, Weiterbildung, Fitness und Sozialleben problemlos unter einen Hut bringende und dabei stets selbstverantwortlich agierende junge Frau unter den Bedingungen einer postwohlfahrtsstaatlichen Leistungsgesellschaft als individualisiertes Symbol der Exzellenz ins Zentrum rücke, werde der Feminismus als politische und kollektive Bewegung für obsolet erklärt und historisiert, würden Ausschlüsse und strukturelle Benachteiligungen verschleiert, neue, subtile Herrschaftsformen und verdinglichende Weiblichkeitstechnologien installiert, und vor allem neue Trennlinien gezogen zwischen denen, «die für fähig gehalten werden, sich dem Diskursregime über persönliche Verantwortung unterzuordnen, und denjenigen, die diesbezüglich jämmerlich versagen».⁶ Mit der «Abwicklung» des Feminismus ist McRobbie zufolge auch und gerade ein Aufruf an junge Frauen verbunden, zugunsten von Partizipation, Wahlfreiheit und Lusterfüllung auf Gesellschaftskritik zu verzichten.⁷

Es ist genau diese Abwicklung des Feminismus, die in A. S. Kings Roman auch Glory beobachtet. Ihre eigene feministische Sozialisierung wird von ihrem allein-erziehenden Vater gefördert, der sie unter anderem für die frauenverachtenden Bilder in der Werbung sensibilisiert.⁸ Doch während sich Glorys Bewusstseinsbildung durch Beobachtung ihrer Umwelt beständig weiterentwickelt und sich ihre politischen Ansichten schliesslich mit Blick auf die antizipierte dystopische Zukunft schärfen, stösst sie damit sowohl bei der eher konservativ eingestellten Tante («she told Dad he'd brainwashed me into being some sort of half-boy», 26) als auch bei Gleichaltrigen auf Unverständnis und Ablehnung:

Ellie told me once that the feminist years were over.

“What the hell does that mean?” I'd asked.

“It means that's so 1970s or something. Twentieth-century.”

I looked her up and down. “And hippie communes are twenty-first-century? Seriously?”

4 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*.

5 Harris 2004, *Future Girl*, 16.

6 McRobbie 2010, *Top Girls*, Zitat 42.

7 Vgl. ebd., zum Beispiel 32, 37 und 89.

8 Vgl. zum Beispiel *Glory O'Brien's History of the Future*, 41.

“You know what I mean,” she said. “It’s over. We got what we needed. We don’t have to fight anymore.”

I remember exactly what I said that day when she said that. I said, “Homeschooling is making you stupid.” But it wasn’t homeschooling. She’d said what most people really think. (26)

Eine so explizite, explizit *reflektierte* Thematisierung sowohl von aktuellen Geschlechterdebatten als auch von feministischen, anti- und postfeministischen Positionen ist in der jüngeren Jugendliteratur *vor* dem Aufkommen der *Pussy Hat*- und der *MeToo*-Bewegung, die insgesamt für eine neue feministische Öffentlichkeit gesorgt haben, selten anzutreffen.⁹ Noch seltener findet sie sich in der Future-Fiction – jener vor allem seit Suzanne Collins’ *Hunger Games*-Trilogie (2008–2010) auf dem jugendliterarischen Markt populären Gattung, die in kulturkritischem Gestus mittels spekulativer Extrapolation gegenwärtiger Entwicklungen von einer meist schrecklichen Zukunft erzählt. Geschlechterpolitische Themen und Diskurse nehmen in dieser Textgruppe, deren Szenarien sich wie in Kings Roman stets aus der Verschränkung von individueller und sozialer Entwicklung speisen, aber dennoch einen zentralen Stellenwert ein. Denn die jugendliterarischen Zukunftsvisionen sind in keiner Weise geschlechtsneutral. Zum ersten weisen sie, wie Chris Ferns dies bereits für die Dystopien des 20. Jahrhunderts feststellte, stark vergeschlechtlichte Erzähl- und Wertestrukturen auf.¹⁰ Zum zweiten erweisen sich Beziehungs-, Gemeinschafts- und Geschlechterstrukturen oft als zentrale kulturkritisch verhandelte Themen dieser Texte: Ihr Sprengstoff liegt gerade in der Verknüpfung der dystopischen Vision mit aktuellen Geschlechterdebatten. Und zum dritten bilden die Zukunftsimaginationen der Future-Fiction einen fruchtbaren Boden für das diskursive Feld des Feminismus, der hier wie anderswo als eine Vielzahl unterschiedlicher, oft auch widersprüchlicher Positionen auftritt. Was Jacinda Read in ihrer Analyse filmischer Rape-Revenge-Narrative für das Verhältnis von Feminismus und Populärkultur postuliert, gilt uneingeschränkt auch für das Verhältnis von Feminismus und Jugendliteratur:

[...] popular culture does not produce either purely dominant or purely oppositional meanings but is instead the site of contradiction where *meanings are continuously contested and negotiated*. Rather than futilely debating their *relative feminist worth*, [...] we need to concern ourselves with *how these texts make such debates possible* [...]. Just as these texts construct certain *versions of femininity*, so too do they construct certain *versions of feminism* – and it is here, therefore, as much as in the ivory towers

9 Auf die jugendliterarischen Folgen der neuen feministischen Debatten geht das Schlusswort näher ein.

10 Vgl. Ferns 1999, *Narrating Utopia*, Kapitel 4: *Dystopia: The Dream as Nightmare*.

of academia, that we can find, alongside the inevitable *reactionary deployments*, tentative and evolving formulations of what the *future of feminism* might be.¹¹

In Texten, die, an gegenwärtige Entwicklungen und Debatten anknüpfend, eine vergeschlechtlichte Zukunft imaginieren, bilden die in *Glory O'Brien's History of the Future* dominanten Narrative einer vollständigen weiblichen Verdinglichung auf der einen Seite und einer absoluten, individualistischen (weiblichen) Selbstermächtigung auf der anderen Seite denn auch nur die Pole eines breiten Spektrums sowohl von aktuellen Weiblichkeitsbildern als auch von virulenten Geschlechterdiskursen, in deren Rahmen die unterschiedlichsten (post-)feministischen Positionen zum Sprechen gebracht werden.

Erkenntnisinteresse und Fragestellung

Wenn es, wie Eva Horn postuliert, dem säkularisierten Offenbarungscharakter der Katastrophenfantasie obliegt, ein «Wesen des Menschen und seiner Fähigkeit zur Gemeinschaft» zu enthüllen, und in postapokalyptischen Imaginationen also in allererster Linie darüber nachgedacht wird, welche Werte und Bindungen auch jenseits einer intakten Zivilisation Bestand haben und das Überleben der Menschheit sichern werden,¹² dann sind diese Entwürfe postapokalyptischer Gemeinschaften auch und gerade als politische Statements zu lesen, sind die Texte als kulturelle Foren gesellschaftlicher Selbstverständigung¹³ zu verstehen, in die aktuelle Geschlechterdiskurse mal explizit, mal implizit eingeschrieben sind. Schon Kathryn James wies auf den gegenwartsdiagnostischen Charakter jeder und spezifisch der jugendliterarischen Zukunftsfantasie hin: «While these fictions may be set in the future, they are therefore not really about <tomorrow>, but rather about <today> because they are effectively a statement regarding the particular historical moment that produced them.»¹⁴ Balaka Basu, Katherine R. Broad und Carrie Hintz bezeichnen die dystopische Jugendliteratur denn auch treffend als «a vivid snapshot of contemporary cultural anxieties».¹⁵

Diesem zeitdiagnostisch-kulturkritischen Potenzial jugendliterarischer Verhandlungen von Gesellschaft und Geschlecht gilt das Erkenntnisinteresse dieser Studie. Ziel wird es sein, die postapokalyptischen Landschaften der jüngeren

11 Read 2000, *The New Avengers*, 13, Hervorhebungen M. K.

12 Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*, Zitat 106.

13 Zu Medien als «kulturelle Foren» der Selbstverständigung einer Gesellschaft vgl. Bechdolf 2007, *Kulturwissenschaftliche Medienforschung*, 294.

14 James 2009, *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, 154.

15 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 13.

Future-Fiction vor dem Hintergrund gegenwärtiger (post-)feministischer Geschlechterdiskurse auf ihre dystopischen Visionen und utopischen Impulse und auf die von ihnen hervorgebrachten weiblichen Vorbildsubjekte zu beleuchten.¹⁶ Denn es sind vor allem junge Frauen, die im Zentrum der gegenwärtigen jugendliterarischen Katastrophenfantasie stehen: Weit stärker als männliche Figuren – oder gar als Erwachsene, deren Utopien in den Texten entweder spektakulär gescheitert sind oder sich längst in Resignation aufgelöst haben – werden sie als Chronistinnen und Akteurinnen fiktiver künftiger Risiko- und Wettbewerbsgesellschaften imaginiert, als *Top Girls* und *can-do girls* angerufen und dazu angehalten, die Welt zum Besseren zu verändern. Gleichzeitig gelten junge Frauen diesen Katastrophenfantasien aber auch als die am meisten gefährdeten Subjekte; gelten Frauenrechte als jene kulturelle Errungenschaft, die sich unter katastrophischen Vorzeichen als besonders fragil erweist. Junge Frauen, so die sozialkritische These der Fiktionen, haben unter diesen Bedingungen am meisten zu verlieren; entsprechend sind ihre kleinen und grossen Revolutionen gegen die unterdrückenden Systeme ihrer Zukunft stets geschlechterpolitisch zu lesen.

Mein Ziel ist es, zu erkunden, *welche jungen weiblichen Vorbildsubjekte unter welchen Bedingungen* gegen die als besorgniserregend wahrgenommenen Entwicklungen einer literarisch antizipierten Zukunft als machtvollen Akteurinnen ins Feld geführt und damit ins Licht gerückt werden, und welche Subjekte dagegen nicht in Erscheinung treten, das heisst: im Schatten bleiben. Mich interessiert, inwiefern die Ikonisierung junger Frauen als revolutionäre Symbole sie einmal mehr auf ihre Zeichenfunktion reduziert und mit welchem Effekt dies geschieht, und/oder inwiefern ihre widerständigen Energien erhalten bleiben. Und schliesslich will ich beleuchten, welche Formen weiblicher Widerstand in den Texten annimmt. Um hier nur vier – in den Texten keineswegs isoliert auftretende – Möglichkeiten zu nennen: Wird Widerstand eher in einem traditionellen Wertesystem verortet, oder lassen sich aus feministischer Perspektive radikal-transformatorische Impulse erkennen? Weist die Antwort auf die diagnostizierten Probleme, auf die «Pathologiebefunde»¹⁷ dieser kulturkritischen Gattung eher in die Richtung einer Beschwörung des durchsetzungsstarken Individuums, des *can-do girl* oder

16 In der kurz vor Abschluss dieser Studie erschienenen Monographie *Girls on Fire – Transformative Heroines in Young Adult Dystopian Literature* (2018) analysiert Sarah Hentges die Vielzahl von Themen, Problematiken und Figuren, die in dystopischer Jugendliteratur mit weiblichen Hauptfiguren diskutiert werden, anhand eines sehr grossen Textkorpus, um ihren ermächtigenden Effekt herauszustellen. Für diese Studie konnte ihre Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden.

17 Zum «Pathologiebefund» als zentralem Begriff der Kulturkritik vgl. Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*.

Top Girl, oder lassen sich Elemente einer (feministischen) Bündnispolitik erkennen, welche die Notwendigkeit kollektiven Widerstands betonen? Sichtbarkeit ist, wie Sabine Hark und Paula-Irene Villa betonen, auch und gerade aus feministischer Perspektive eine «ambivalente Grösse». Dass junge Frauen heute (auch in der Populärkultur) so sichtbar sind wie nie zuvor, ist eine Entwicklung, die es mit Blick sowohl auf ihren Gewinn als auch auf die in ihrem Rahmen erfolgenden Ausschlüsse, Zurichtungen und Zuschreibungen zu betrachten gilt.¹⁸

Dieses Buch erkundet, welchen Beitrag jüngere Future-Fiction und die von ihr ins Licht gerückten weiblichen Vorbildsubjekte zu aktuellen Geschlechterdebatten leisten, und ob ihre Kulturkritik, um mit Ralf Konersmann zu sprechen, als «Übergang zu neuen und anderen Lesarten»¹⁹ fungiert. Dass ich dabei immer wieder auch die männlichen Figuren der Texte beleuchte, ist drei Gründen geschuldet. Zum ersten erhalten Männlichkeit und Weiblichkeit, gerade auch in der Literatur, ihre Bedeutung nur als Termini einer Relation: Beide sind, so Elisabeth Klaus, «Produkt des gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisses und produzieren dieses zugleich».²⁰ Zweitens weist Annette Wannamaker in ihrer Studie *Boys in Children's Literature and Culture* zu Recht darauf hin, dass eine auf die Analyse von Mädchen- und Frauenbildern beschränkte Geschlechterforschung Gefahr läuft, Geschlecht erneut zu naturalisieren, indem sie unfreiwillig den Eindruck perpetuiert, «that girls are gendered, whereas boys are just naturally boys»:

When girls are gendered and boys just are, then boyhood takes on a universal quality [...]. As long as masculinity is invisible, natural, and universal (boys will be boys), it remains rigidly defined and works to maintain, by naturalizing them, definitive borders that narrowly define dominant, acceptable versions of the masculine subject.²¹

Erst wenn nicht nur *bestimmte Männlichkeitsbilder* in die Kritik geraten, sondern die Kategorie *Männlichkeit* an sich aus ihrem essenzialisierten Status als unmarkiertem Normalfall herausgehoben und, wie Weiblichkeit, in ihrer «konstruierten Natürlichkeit» beleuchtet wird, können hegemoniale Ideale und Hierarchien aufgebrochen werden: «becoming marked», so Wannamaker, «destabilizes the norm by making it visible; it takes away the illusion of universality, and it takes away a position of privilege characterized by not having to work to understand one's position within a culture».²² Und drittens weisen sowohl die in den Texten anzutreffenden Narrative einer Männlichkeit in der Krise als auch die revitalisierten Bilder einer lediglich modifiziert-traditionellen Männlichkeit genau wie die Bilder

18 Vgl. Hark/Villa 2010, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, Zitat 8.

19 Zu dieser «produktiven» Funktion der Kulturkritik vgl. Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 32.

20 Klaus 2014, *Von «ganzen Kerlen», «neuen Männern» und «betrogenen Vätern»*, 101.

21 Wannamaker 2008, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*, 25 f.

22 Ebd., 148; zum Begriff der «constructed naturalness» vor allem 150.

gefährdeter oder aber glamouröser, leistungsstarker Weiblichkeit auf virulente gesellschaftliche Debatten hin, in denen vor dem Hintergrund einer im Umbruch befindlichen neoliberalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung in komplexen Verhandlungen um neue Geschlechterbilder und -ordnungen gerungen wird.

Perspektiven und persönliche Situierung

Mein Erkenntnisinteresse und mein Vorgehen sind von einer kulturwissenschaftlich-diskursanalytischen Perspektive auf Literatur geprägt. Birgit Neumann und Ansgar Nünning zufolge sind Erzählungen «als Formen der kulturellen Wissenserzeugung und gesellschaftlichen Selbstthematisierung» zu verstehen; als

[...] zentrale Ausdrucksformen einer Kultur, die massgeblich zur kollektiven Selbstdeutung und Sinnstiftung beitragen [...]. In Texten manifestieren sich die kulturbestimmenden sozialen Konstellationen, Wissensformationen, Diskurse und Mentalitäten. Literatur ist damit immer kulturell kodiert und nicht unabhängig von dem kulturellen Wissen zu verstehen: Literarische Texte setzen kulturelles Wissen voraus, sie setzen sich mit kulturellem Wissen auseinander und sind aktiv an der *Herausbildung, Transformation und Reflexion von kulturellem Wissen* beteiligt.²³

Kulturelles Wissen verstehen Neumann und Nünning dabei als «die Gesamtheit kollektiv geteilter und symbolisch vermittelter Annahmen über die Wirklichkeit», insbesondere über «gesellschaftlich prävalente Themen, Werte, Normen, Selbst- und Fremdbilder».²⁴ In ›Texten‹ als der «materialen Dimension» von Kultur manifestieren sich deren «mentale» und «soziale» Dimensionen; Kultur wird durch ›Texte‹ – verstanden als kulturelle Artefakte von der Architektur über die Literatur bis zum Gesetzestext – «beobachtbar». Literarische Texte teilen sich ihre Narrative mit anderen Wissensordnungen der Kultur; sie wirken darüber hinaus auf ihren inter- und extratextuellen Kontext zurück beziehungsweise partizipieren «als formende Kraft an kollektiven Sinnstiftungsprozessen».²⁵ Jürgen Link bezeichnet Literatur denn auch als «elaborierte[n] Interdiskurs», der Elemente unterschiedlicher diskursiver Formationen und Spezialdiskurse integriert. Literarische Texte fungieren ihm zufolge auch als «interdiskursive Sprachspiele», die selbst gegenläufige diskursive Elemente miteinander interagieren lassen können.²⁶ Damit aber wird bestehendes kulturelles Wissen nicht nur perpetuiert, son-

23 Neumann/Nünning 2006, *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, 6f., Hervorhebung M. K. Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Christine Lötscher.

24 Ebd., 6.

25 Vgl. ebd., 11–15, Zitate 11f. und 15 (mit Bezug auf Stephen Greenblatt).

26 Link 1988, zit. bei Neumann/Nünning 2006, *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, 17.

dern auch hinterfragbar gemacht und, gerade auch als Resultat seiner ästhetischen und narrativen Neustrukturierung, zu neuem kulturellem Wissen transformiert: «Literatur ist kein passiver Speicher synchroner Texte und Diskurse, sondern selbst eine formative Kraft, die durch die selektive Aneignung und produktive Verarbeitung vorgängiger Elemente und Strukturen an der Herausbildung von neuem kulturellem Wissen beteiligt sein kann.»²⁷

Im Zentrum einer kulturwissenschaftlichen Textanalyse steht daher immer die Frage, «in welchem Verhältnis literarische Texte zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft stehen, wie sie das soziokulturelle Wissen ihrer Entstehungszeit verarbeiten und welche gesellschaftlichen Funktionen sie jeweils erfüllen».²⁸ Genau in diesem Sinne geht es auch mir darum, die kulturkritischen Narrative aktueller Future-Fiction einerseits auf das in ihnen verhandelte, «kulturell präkonfiguriert[e]»²⁹ Geschlechterwissen zu untersuchen, aber auch danach zu fragen, wie dieses Wissen durch die Texte ihrerseits herausgebildet, reflektiert und im Medium der Fiktion transformiert wird. Die im Rahmen der – stets genre- und adressatenspezifisch geprägten – Narrative der Future-Fiction hervorbrachten weiblichen Subjekte verstehe ich dabei als Symbolfiguren aktueller, in der Literatur verhandelter und transformierter Geschlechterdebatten.

Dass ich als zusätzliche Quelle zur Kategorienbildung ebenso wie zur Kontextualisierung aktuelle Texte verschiedener (Post-)Feministinnen und GeschlechterforscherInnen herangezogen habe, ist dem Versuch geschuldet, Kulturanalyse im Sinne Rolf Lindners als eine Analyseperspektive zu begreifen, die als kontextorientierter Ansatz «ein *Denken in Relationen* erfordert; sie geht von der Grundannahme aus, dass der Sinngehalt kultureller Phänomene erst durch die Untersuchung des *Beziehungsgeflechts* entschlüsselt wird, dem sie ihre spezifische Gestalt verdanken».³⁰ Intertextuelle Bezüge gilt es dabei genauso herauszuarbeiten wie extratextuelle. Gerade weil es sich nach Lindner bei Kultur nicht um ein «System von Identitäten», sondern um ein «Ensemble von Differenzen» handelt, erweist sich ihm zufolge das «Denken in Konstellationen, in Nachbarn, Konkurrenten und Vorbilder [sic] [...] in den unterschiedlichsten thematischen Feldern als heuristisches Mittel fruchtbar».³¹ Um den «feldübergreifende[n] Effekt» kultureller Phänomene zu ermitteln, der, wie Lindner im Rückgriff auf Pierre Bourdieu schreibt, als Indikator für das «kulturell Unbewusste einer Epoche» gelten kann, ist die Begehung eines «Denksakrilegs» erforderlich: Nur so können sowohl Un-

27 Neumann/Nünning 2006, *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, 17f., Zitat 18.

28 Ebd., 7.

29 Ebd., 6.

30 Lindner 2003, *Vom Wesen der Kulturanalyse*, 179, Hervorhebungen M. K.

31 Ebd., 180f.

terschiede als auch Gemeinsamkeiten disparat erscheinender Phänomene erfasst werden.³² Ich verstehe die in der Folge analysierten Future-Fiction-Romane, die feministischen Schriften und die Texte der Geschlechterforschung also durchaus als jeweils eigenständige kulturelle Phänomene. Zugleich aber betrachte ich sie als Repräsentationsformen beziehungsweise «Medien der Wissensproduktion»,³³ die sich auf ihre je eigene, aber hinsichtlich ihrer bevorzugten Figuren, Motive, Narrative und Themen doch oft verblüffend ähnliche Weise mit aktuell gültigem Geschlechterwissen befassen, es vermitteln, aktiv an seiner Herausbildung, Transformation und Reflexion partizipieren und damit einen intertextuellen Zusammenhang bilden. Literatur hat in diesem Prozess der Herausbildung und Reflexion kulturellen Wissens, wie Neumann und Nünning betonen, einerseits als «ein Diskurs unter anderen»³⁴ zu gelten; andererseits ist sie auf ihre spezifischen Besonderheiten hin zu betrachten:

Durch die gleichzeitige Berücksichtigung literarischer und nicht-literarischer Texte eröffnet sich ein differenzbewusster Vergleichsraum, in dem Affinitäten zwischen Literatur und anderen Medien, aber auch die medien- und diskursspezifischen Repräsentationsweisen von Wissen sichtbar werden und die besonderen Leistungen von Literatur bei der Produktion von kulturellem Wissen hervortreten.³⁵

Entsprechend gehört die Frage, *auf welche Weise* Future-Fiction an den geschlechterpolitischen Diskursen ihrer Zeit partizipiert, zum Kern meines Erkenntnisinteresses. Dass die «genuin ästhetischen Eigenschaften [der Literatur, M. K.] sowie ihre fiktionalen Gestaltungsspielräume»,³⁶ aber auch ihre prinzipielle Vieldeutigkeit einen, wenn nicht *den* wesentlichen Faktor ihrer Wirksamkeit im kulturellen Diskurs bilden, soll im Rahmen der Analyse spezifischer Darstellungs- und Repräsentationsformen, intertextueller Bezüge, Motive, Symbole und Gattungstraditionen berücksichtigt werden. Denn wie Siegfried Jäger in seinen Ausführungen zur Kritischen Diskursanalyse in der Tradition Michel Foucaults festhält, fragt diese nicht nur danach, «*was (jeweils gültiges) Wissen überhaupt ist*» und «*wie jeweils gültiges Wissen zustandekommt*», sondern gerade auch, «*wie es weitergegeben wird*». ³⁷ Und nicht zuletzt entspricht laut Lindner die «Heuristik, in erster Linie nach dem «wie» und nicht nach dem «was» zu fragen, [...] der Logik aller Kulturwissenschaften». ³⁸ Ich gehe also davon aus, dass Future-Fiction durch

32 Ebd., 182 f.

33 Neumann/Nünning 2006, *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, 6.

34 Ebd., 7 f.

35 Ebd., 21.

36 Ebd., 8.

37 Vgl. Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 83, Hervorhebungen im Original.

38 Lindner 2003, *Vom Wesen der Kulturanalyse*, 180.

ihre kreative Verarbeitung von Geschlechterfragen einen spezifischen, kulturkritischen ebenso wie transformatorischen Beitrag zu aktuellen Geschlechterdebatten leistet.

Mein Zugang ist zweitens von einer queer/feministischen Debatte und Theoriebildung in der Tradition poststrukturalistischer Geschlechtertheorien, insbesondere Judith Butlers und Donna Haraways, geprägt. Diese betrachten Identität und Geschlecht nicht als essenziell, sondern als diskursiv und performativ hervorgebrachte, auf Konventionen und kulturellem Wissen basierende, sozial genormte und machtvoll regulierte Konstrukte, die nichtsdestotrotz die soziale und körperliche Realität der Subjekte bilden und zugleich für Subversionen und Transgressionen offen sind.³⁹ Das impliziert zum einen, dass die populärkulturellen Repräsentationen dessen, was es bedeutet, eine leistungsstarke Individualistin oder ein gefährdetes Objekt der Sorge zu sein, ihrerseits zur diskursiv-performativen Formierung weiblicher Subjektivität beitragen. Das gilt auch und insbesondere im Kontext der Jugendliteratur, die sowohl dem literarischen als auch dem pädagogischen System angehört,⁴⁰ als Faktor der Geschlechtersozialisation von grosser Bedeutung ist und in ihrer Imagination künftiger Gesellschaften virulente gesellschaftliche Diskurse besonders zeitnahe und dringlich verhandelt. Es legt zum anderen einen Blick auf das Material nahe, der von einer herrschaftskritischen Tradition geprägt ist; einer Denkweise, die Diskurse als Träger von Macht betrachtet, «da sie Wissen transportieren, das kollektives und individuelles Bewusstsein speist» und damit wiederum die «Grundlage für individuelles und kollektives Handeln und die Gestaltung von Wirklichkeit» bilden.⁴¹

Im Zentrum einer kulturwissenschaftlichen Medienanalyse steht laut Ute Bechdolf die «Reproduktion von Kultur als ein Geflecht aus gesellschaftlichen *Zuordnungen* und *Grenzziehungen*, d. h. die Art und Weise, wie soziale *Kategorien*, *Differenzen* und *Hierarchien* (auch) durch die Medien hergestellt werden».⁴² Geschlecht bildet im vorliegenden Fall die zentrale Referenzkategorie. In diesem Sinne wird danach gefragt, ob die Bilder weiblicher Emanzipation, die in den Texten generiert werden, in die Richtung von individuell zu verwirklichender Selbstbestimmung, Teilhabe und Erfolg weisen oder eine politische Umgestaltung der Geschlechterverhältnisse und -hierarchien ins Auge fassen. Es geht mir also darum, zu analysieren, wie die jugendliterarische Repräsentation junger Frauen in ihrer Verflechtung mit aktuellen geschlechterpolitischen Diskursen im spezifischen Modus der Future-Fiction bestimmte Aussagen über Gesellschaft,

39 Vgl. Butler (1990) 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter* und (1993) 1995, *Körper von Gewicht*.

40 Vgl. Ewers 2012, *Literatur für Kinder und Jugendliche*.

41 Vgl. Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 89.

42 Bechdolf 2007, *Kulturwissenschaftliche Medienforschung*, 309, Hervorhebungen M. K.

Geschlecht und Macht und nicht zuletzt über mögliche Zukünfte der Geschlechterverhältnisse trifft. Was mich antreibt, ist aber auch die Frage danach, welche jungen Frauen *nicht* ins Licht der Aufmerksamkeit gerückt werden. So findet sich zum Beispiel unter den weiblichen Hauptfiguren der von mir begutachteten Texte keine einzige homo- oder bisexuelle Figur, keine Transfrau und keine nonbinäre oder genderqueere Figur; bis auf eine Ausnahme sind ausserdem alle <weiss>. Obwohl queere und nicht-<weisse> Figuren unter den Nebenfiguren zu finden sind, bleibt die Position der Hauptfigur stets einer heterosexuellen <weisen> jungen Cisfrau vorbehalten – ein Befund, der sich auch ausserhalb meines Korpus bestätigt.⁴³

Mein auf Geschlecht und Weiblichkeit fokussierender Zugang ist aber nicht nur einem kulturwissenschaftlichen, sondern auch einem persönlichen Interesse geschuldet. Glaubt man der feministischen Biologin Anne Fausto-Sterling, ist dies gerade in Bezug auf Geschlechterfragen auch gar nicht anders möglich: «[...] what could be more personally significant than our sense of ourselves as male or female?», schreibt sie in der Einleitung zu ihrer Studie *Myths of Gender* (1985). «In the study of gender (like sexuality and race) it is inherently impossible for any individual to do unbiased research.»⁴⁴ Mit dieser Prämisse einher geht die Aufforderung (nicht nur) an GeschlechterforscherInnen, die eigenen (Vor-)Verständnisse und Prämissen, Positionen, Denk- und Forschungskontexte, aber auch Gefühle gegenüber dem Untersuchungsgegenstand zu deklarieren:

[...] we ought to expect that individual researchers will articulate – both to themselves and publicly – exactly where they stand, what they think, and, most importantly, what they *feel* deep down in their guts about the complex of personal and social issues that relate to their area of research. Then let the reader beware. The reader can look at the data, think about the logic of the argument, figure out how the starting questions were framed, and consider alternate interpretations of the data.⁴⁵

Diese Aufforderung gilt selbstverständlich nicht nur für GeschlechterforscherInnen; die Explikation des eigenen Vorverständnisses, das die Grundbedingung sowohl für die Entwicklung einer Fragestellung als auch für den Prozess der Interpretation darstellt, ist eine der grundlegenden Prinzipien *jeder* hermeneutischen Auseinandersetzung mit Texten.⁴⁶ «Verstehen», folgert Friedrich Heckmann

43 Bei den männlichen Protagonisten der Future-Fiction ist dies nicht im selben Ausmass der Fall. So sind Seth in Patrick Ness' Zukunftsroman *More Than This* (2013) und Anton in Martin Schäubles *Endland* (2017) homosexuell; Tane in Brian Falkners *The Tomorrow Code* (2008) ist Maori; Alex in Susan Beth Pfeffers *The Dead and the Gone* (2008) ist Puerto-Ricaner.

44 Fausto-Sterling 1985, *Myths of Gender*, 10

45 Ebd., Hervorhebung im Original.

46 Vgl. dazu etwa Heckmann 1992, *Interpretationsregeln*, speziell 148.

dann auch, «erfordert die Aktualisierung und Mobilisierung der Erfahrungs- und Erlebnisbasis des Subjekts.»⁴⁷

Ich habe bereits betont, dass ich die geschlechterpolitischen Narrative aktueller Future-Fiction aus einer queerfeministischen Perspektive betrachte, die Geschlecht nicht als gegebene, sondern als sozial konstruierte und machtvoll besetzte Kategorie begreift. Diskursiven Strategien, Geschlecht, Geschlechterverhältnis und Sexualität zu reessenzialisieren, sei dies durch die Revitalisierung biologistischer Argumentationsmuster oder durch die Restitution traditioneller Geschlechterrollen und -bilder aufgrund einer fiktionalen krisenhaften «Notwendigkeit» oder als Gegenmodell eines dystopischen Systems, lösen bei mir ein tiefes Gefühl des Unbehagens aus. Ein ähnliches Unbehagen empfinde ich angesichts der aktuell omnipräsenten Anrufung junger Frauen als autonome *Top Girls*, die zur Erreichung ihrer Ziele auf keinerlei (feministische) Netzwerke (mehr) angewiesen sind. Zwar stand zu Beginn meiner Beschäftigung mit machtvollen weiblichen Heldinnen die Begeisterung für eine Literatur, die junge Frauen zu kompetenten Akteurinnen im Kampf um eine bessere Welt erklärt. Bereits in meiner 2011 publizierte Studie *Von nun an werden wir mitspielen – Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart* aber habe ich festgestellt, dass die Erfolgsgeschichten individualistischer Heldinnen wie Joanne K. Rowlings Hermione oder Philip Pullmans Lyra bei allen emanzipatorischen auch auf mit gegenwärtigen Meritokratien höchst konformen Appellen beruhen. An diesen Abenteuerinnen, so mein Fazit, wird «sichtbar, welche Anforderungen die Gesellschaft an Individuen stellt»:

Sie sind leistungsfähig, ambitioniert, haben sich das Ideal lebenslangen Lernens und fortwährender Weiterbildung aufs Banner geschrieben, sind autonom, selbstverantwortlich und verfügen zugleich über hohe Sozialkompetenz – Voraussetzungen, die für die erfolgreiche soziale, ökonomische und politische Partizipation in der Gesellschaft gefragt sind.⁴⁸

Entsprechend war meine Auseinandersetzung mit Hermiones und Lyras «Nachfolgerinnen» in der Future-Fiction von Anfang an sowohl von Neugier als auch von Skepsis geprägt: Vor welchem Hintergrund ist diese Tendenz zu begreifen, junge Frauen zu den kompetentesten Subjekten einer besseren Zukunft zu stilisieren? Für die Jugendliteraturforschung stellen diese Figuren ohne Zweifel ein äusserst interessantes Feld dar, und aus Sicht einer feministischen Kulturwissenschaft bieten sie tatsächlich emanzipatorisches Potenzial. Die neue, starke Weiblichkeit, wie sie hier ins Licht tritt, ist allerdings gerade auch vor dem Hinter-

⁴⁷ Ebd., 158.

⁴⁸ Kalbermatten 2011, «*Von nun an werden wir mitspielen*», 263.

grund einer Ökonomisierung der ›Ressource Frau‹ zu sehen⁴⁹ – und längst nicht immer als Symptom einer tatsächlich paritätischen Gesellschaft.

Ich werde also, im Sinne Fausto-Sterlings, so oft wie möglich die Texte sprechen lassen, damit sich jede/r LeserIn ein eigenes Bild machen und meine Argumentation prüfen kann. Aber ich werde, ebenfalls im Sinne Fausto-Sterlings, auch meine Politik nicht verleugnen.⁵⁰ Ich will nicht verheimlichen, dass mich die Retraditionalisierungen und die individualistischen Zuschreibungen gerade mit Blick auf einen gegenwärtig wieder zunehmenden Geschlechtertraditionalismus, eine trotz des aktuellen Wiederauflebens der feministischen Bewegung nach wie vor anhaltende Desidentifizierung vieler junger Frauen mit einem sozialkritischen, solidarischen Feminismus und eine ungewisse politische, ökonomische und soziale Zukunft nicht nur mit Unbehagen und Skepsis, sondern bisweilen mit Empörung, gar Wut erfüllen. Ebenso wenig will ich verheimlichen, dass mich andere Texte wie A. S. Kings *Glory O'Brien's History of the Future* oder John Cusicks *Girl Parts* (2010), die zentrales feministisches Geschlechterwissen vermitteln, auf die Fragilität des bisher Erreichten aufmerksam machen und zugleich neue Möglichkeiten solidarischer Bündnispolitik imaginieren, mit Hoffnung erfüllen: Hoffnung auf die queerfeministische Revolution – «Class mutiny, gender mutiny, sex mutiny, love mutiny» –, die Laurie Penny imaginiert;⁵¹ auf die Möglichkeit, der ›Zwangsjacke Geschlecht‹⁵² zu entkommen und neue Visionen von Gemeinschaft zu entwickeln.

49 Dies zeigt Lou-Salomé Heer ausführlich in ihrer Analyse der Geschlechterdiskurse im Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*, vgl. Heer 2012, «*Das wahre Geschlecht*».

50 «This book is a scientific statement *and* a political statement», schreibt Fausto-Sterling in *Myths of Gender* (1985, 12). «Where I differ from some of those I take to task is in not denying my politics. Scientists who do deny their politics – who claim to be objective and unemotional about gender while living in a world where even boats and automobiles are identified by sex – are fooling both themselves and the public at large.»

51 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 22.

52 Die Aussage «Gender is a straitjacket for the human soul» stammt von Quinn Norton, zitiert bei Penny 2014, *Unspeakable Things*, 13.

Vorgehen, Aufbau, Korpus

Der kultur- und machtkritische sowie der geschlechterpolitisch-transformatorische und der utopische Gehalt der Future-Fiction lässt sich nur im Kontext ihrer gattungsspezifischen Erzählstrukturen analysieren. Im ersten Kapitel, *Die (post-)apokalyptischen Landschaften aktueller Future-Fiction und ihr kulturkritisches Potenzial*, analysiere ich daher am Beispiel von Bernard Becketts Roman *Genesis* (2006) den gattungsgeschichtlichen Hintergrund aktueller Future-Fiction, insbesondere ihre Bezüge zu Utopie, Dystopie, Apokalypse und Katastrophenerzählung sowie posthumanistischer Science-Fiction, mit Blick auf ihr jeweiliges kulturkritisches Potenzial. Anschliessend wird das im Folgenden herangezogene Konzept von Kulturkritik dargelegt sowie die bestehende Forschungsliteratur zur Future-Fiction mit Bezug auf das ihr zugeschriebene kritische und transformatorische Potenzial diskutiert. Im zweiten Kapitel, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit im postfeministischen Kontext der Future-Fiction*, erfolgt ein Blick auf die Inszenierung junger weiblicher Figuren als kulturkritische Projektionen und als Vorbildsubjekte, und auf die Bedingungen, unter denen sie in Erscheinung treten. Wenn Silke Bellanger in ihrem Aufsatz *Begegnungen mit den Cyborgs* davon spricht, dass «jeder historisch-soziale Kontext [...] eigene künstliche Wesen hervorgebracht [hat]»,⁵³ möchte ich analog dazu die These aufstellen, dass auch die kulturkritischen Narrative und utopischen Impulse aktueller Future-Fiction ihre je eigenen weiblichen «Kunstfiguren» hervorbringen. Ich lege dar, *wie* diese Figuren als diskursive Subjekte in Erscheinung treten, und frage anschliessend nach dem *diskursiven Kontext* dieses In-Erscheinung-Tretens. Die Texte von Liberalfeministinnen wie Hanna Rosin und von Theoretikerinnen wie Angela McRobbie, aber auch die in Fachtexten, journalistischen Publikationen, Kampfschriften, Monografien und Essays formulierten Positionen einer jüngeren feministischen Generation dienten mir dabei sowohl als Quellen als auch als theoretischer Hintergrund. Mit dem Ziel einer diskurs- und inhaltsanalytischen Kategorienbildung arbeite ich in einem ersten Schritt diejenigen Geschlechterthemen, -narrative und Weiblichkeitstechnologien heraus, die aktuelle Geschlechterdiskurse prägen. Inwiefern und auf welche Weise sie auch die jüngere Future-Fiction für Jugendliche durchziehen, wird Thema der folgenden Kapitel sein. Diese induktiv-materialbasiert gewonnenen, mithilfe von literatur- und geschlechtertheoretischer Forschungsliteratur geschärften Kategorien haben mich zu der im Folgenden dargelegten Strukturierung meines Materials geführt.

53 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 57.

Das Kapitel *Enden des Menschen* widmet sich Romanen, die eine (post-)apokalyptische Welt entwerfen und dabei die Überlebensstrategien der zentralen Figuren sowie die Anfänge einer neuen Gesellschaftsordnung ins Zentrum stellen. Sie werden mit Eva Horn als Fiktionen gelesen, die «das Soziale im Modus der ultimativen Krise» denken und in der ihnen eigenen Offenbarungsfunktion zu «ent-hüllen» vorgeben, was den Menschen «jenseits des kulturellen Cocons einer intakten Zivilisation ›in Wirklichkeit‹ ausmacht». ⁵⁴ Mit Timothé de Fombelles Roman *Céleste oder die Welt der gläsernen Türme* (Original franz. *Céleste, ma planète*, 2009) ⁵⁵ und Susan Beth Pfeffers *The Last Survivors*-Serie (2006–2010) betrachte ich zwei (post-)apokalyptische Werke, in denen junge Frauen als kulturkritische Projektionen fungieren. In beiden Fällen wird weibliche Zukunft als besonders prekär inszeniert; in der Konsequenz imaginieren die Texte eine klare Essenzialisierung und Retraditionalisierung von Geschlecht, Familie und Gesellschaft.

Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Dilogie (2012/13) hingegen hebt unter ähnlich prekären Vorzeichen auf eine Entnaturalisierung patriarchaler Verhältnisse und der in ihrem Rahmen generierten Geschlechterpolitiken und Weiblichkeits- wie Männlichkeitstechnologien ab. Der erste Teil des vierten Kapitels, *Gesellschaft auf den Leib geschrieben*, widmet sich dem in diesen Romanen inszenierten Geschlechterkampf. Der zweite Teil wendet sich mit Veronica Roths *Divergent* (2011), dem Auftakt der gleichnamigen Trilogie, Suzanne Collins' *Hunger Games*-Trilogie (2008–2010) und Scott Westerfelds *Uglies*-Tetralogie (2005–2007) drei gesellschaftsdystopischen Werken zu, welche die Herstellung weiblicher Subjektivität durch diskursive und performative Akte explizit zum Thema ihrer kulturkritischen Aussagen machen. Sie konkretisieren diesen Prozess auf der Folie dystopischer Wettbewerbsgesellschaften und fragen nach Machtstrukturen, Institutionen, Praktiken und AkteurInnen sowie ihren Handlungsmöglichkeiten im Gestaltungs- und Aushandlungsprozess von Identität, Geschlecht und Gesellschaft. Im Licht der Aufmerksamkeit aller vier Werke erscheint die gefährdete, aber auch glorifizierte und zum Symbol der Revolution stilisierte junge Frau, die als aktualisierte, (vermeintlich) emanzipierte Version der «disruptive force» ⁵⁶ fungiert, wie sie Ferns für die klassische Dystopie charakterisiert hatte. Dieses Typusmotiv wird dabei entweder in die Richtung eines wettbewerbsorientierten Leistungssubjekts beziehungsweise eines *Top Girls* weiterentwickelt – oder aber es ermöglicht, gerade auch in der Figur des traumatisierten

⁵⁴ Horn 2010, *Enden des Menschen*, 105.

⁵⁵ Im Fall von *Céleste* greife ich auf die deutsche Übersetzung von Tobias Scheffel und Sabine Grebing (2010) zurück. Alle anderen Texte werden in der Originalversion zitiert.

⁵⁶ Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 115.

weiblichen Subjekts, einen kritischen Blick auf diese Geschlechterregimes und Narrative von (Selbst-)Optimierung und Konkurrenz.

Das letzte Kapitel *Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter* schliesslich fokussiert anhand von John M. Cusicks *Girl Parts* (2010), Mary E. Pearsons *The Adoration of Jenna Fox* (2008)⁵⁷ und Robin Wassermans *Skinnet*-Trilogie (2008–2010) auf Imaginationen der aktuell omnipräsenten jungen weiblichen Cyborg-Figur und ihr subversives, feministisches Potenzial. Gefragt wird, welche Erfahrungen die in den 1980er-Jahren von Donna Haraway⁵⁸ in den feministischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs eingebrachte, enthusiastisch dort aufgenommene und enttäuscht wieder verabschiedete Figur nach ihrer ›Renaissance‹ in der aktuellen Future-Fiction artikuliert, für welche gesellschaftlichen Transformationsprozesse sie als Symptom zu stehen kommt, welches kritische Potenzial ihr heute eingeschrieben wird und welche utopischen Impulse sie zu aktuellen Geschlechterdebatten beisteuert.

Mein Korpus ist in mehrfacher Hinsicht heterogen. Timothée de Fombelle ist ein französischer Autor, Jennifer Benkau eine deutsche Autorin. Alle anderen Texte stammen von AutorInnen des englischsprachigen Raums: Bernard Beckett ist Neuseeländer, Susan Beth Pfeffer, Veronica Roth, Suzanne Collins, Scott Westerfeld, John M. Cusick, Mary E. Pearson und Robin Wasserman sind AmerikanerInnen. Diese starke Konzentration auf Texte aus dem anglophonen Bereich rechtfertigt sich durch den hohen Einfluss, den die englischsprachige Kultur und Literatur – und damit auch die in ihrem Rahmen hervorgebrachten Geschlechterbilder – in einer globalisierten populären Kultur und insbesondere auch in der Kinder- und Jugendliteratur besitzen.

Der Umfang der Werke variiert beträchtlich; er reicht von einzelnen Romanen (*Genesis*, *Céleste*, *Girl Parts*) über eine Diologie und mehrere Trilogien bis zu Pfeffers und Westerfelds jeweils vierteiligen Serien. Die Vielfalt der Gattungstraditionen, aus denen sich die Future-Fiction speist, spiegelt sich auch im gewählten Korpus wider. Und nicht zuletzt ist die Spannweite gross, was das intendierte Lesealter betrifft: Während etwa *Céleste* für Kinder ab 10 Jahren empfohlen wird, handelt es sich bei den anderen Romanen entweder um explizit an Jugendliche adressierte Texte oder um Literatur des *All Age*-Bereichs; Benkaus *Dark Canopy*/*Dark Destiny*-Romane etwa wurden im Loewe-Imprint *Script 5* publiziert, dessen Bücher sich laut Verlagsangaben an «junge Erwachsene» im Alter zwischen

57 Die beiden Folgebände, *The Fox Inheritance* (2010) und *Fox Forever* (2013), haben andere Fokusfiguren und thematische Schwerpunkte und werden in dieser Studie daher nicht behandelt.

58 Vgl. Haraway (1985) 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*.

16 und 30 Jahren richten.⁵⁹ Der Publikationszeitraum der untersuchten Werke ist dagegen enger gefasst: Alle sind zwischen 2005 und 2014 erschienen. Wichtigste Auswahlkriterien waren die zentrale Stellung einer jungen, weiblichen Figur; der gesellschaftspolitisch detaillierte Entwurf einer klar als zukünftig markierten Welt, die aber als Extrapolation der ausserfiktionalen Gegenwart erkennbar bleibt, und (mit einer Ausnahme) der detailliert geschilderte Reifeprozess und die aktive Auseinandersetzung der Hauptfigur mit dieser Welt, ihren Diskursen, Machtverhältnissen und Regulierungsverfahren. Gerade diese Auseinandersetzung mit Gesellschaft und Geschlecht ist für alle gewählten Romane – ebenso wie für viele andere Texte der Gattung, die hier nicht berücksichtigt werden können – kennzeichnend. Selbstverständlich stellen die gewählten Werke nur einen kleinen Teil der kaum mehr überblickbaren Flut an Future-Fiction-Romanen, aber es ist nichtsdestotrotz ein Teil, der hinsichtlich seiner geschlechterpolitischen Narrative sowie seiner kulturkritischen und utopischen Botschaften als exemplarisch gelten kann. Obwohl ich mich in der Feinanalyse auf die genannten zehn Werke beschränke, werden, wo immer dies sinnvoll erscheint, um Parallelen oder Widersprüche aufzuzeigen, weitere Romane aus dem amerikanischen, skandinavischen, britischen, kanadischen, neuseeländischen und deutschen Raum zur Analyse hinzugezogen.

Massgebend bei der Zusammenstellung des Korpus war auch eine breite Rezeption der Romane. Die meisten sind in zahlreiche Sprachen, darunter auch ins Deutsche, übersetzt worden; mehrere wurden verfilmt und in grossen Medienverbundsystemen vermarktet; alle haben auf LeserInnenforen und in sozialen Medien ein grosses Echo erfahren. Damit nehmen diese Werke in der gegenwärtigen westlichen Populärkultur (nicht nur) für Kinder und Jugendliche einen wichtigen Stellenwert ein: als «formative Kraft»⁶⁰ haben sie Teil an der Genese, Vermittlung, Reflexion und Transformation von kulturellem Wissen und damit an der Konstitution von Sinnstiftungsprozessen und von Subjektivität. Sie sind aber auch ein privilegierter Ort, an dem Visionen anderer, vielleicht besserer, vielleicht egalitärerer Formen des Zusammenlebens imaginiert werden können. Denn Visionen, auch Utopien eines besseren, gerechteren Lebens beginnen immer in und mit den Geschichten, die wir uns erzählen.

Um diese Geschichten soll es im Folgenden gehen.

⁵⁹ Vgl. Script 5, *Über uns*, www.script5.de/content-350-350/ueber_uns (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

⁶⁰ Neumann/Nünning 2006, *Kulturelles Wissen und Intertextualität*, 18.

«It is in conflict that our values are exposed» – Die (post-)apokalyptischen Landschaften aktueller Future-Fiction und ihr kulturkritisches Potenzial

Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen

«Many scholars have complained of our tendency to see history only in conflicts, but I am not convinced they are right», sagt Anaximander, die jugendliche Protagonistin von Bernard Becketts Roman *Genesis*. Und begründet: «It is in conflict that our values are exposed.»¹ Wenn Anaximander, im Text auch Anax genannt, mit dieser Behauptung Recht hat, erscheint die Future-Fiction der Gegenwart als geradezu prädestiniert dafür, Aufschluss über die zeitgenössische jugendliterarische Verhandlung kultureller Werte, Normen und Diskurse zu geben: Konflikte individueller, vor allem aber gesellschaftlicher und nicht selten globaler Art und Tragweite sind der zentrale Handlungsmotor dieser auf dem jugendliterarischen Markt seit mehr als zehn Jahren erfolgreichen Gattung.

Genesis, 2006 erschienen, ist zum einen selbst ein Future-Fiction-Text – die Handlung spielt in einer Zukunft, die sich in wesentlichen Aspekten von der Gegenwart heutiger LeserInnen unterscheidet. Tatsächlich aber liest sich die grösstenteils in Dialogform verfasste, philosophische Erzählung des neuseeländischen Autors darüber hinaus wie ein Metakommentar auf die Motive, Themen, Diskurse und Gattungstraditionen, aus denen sich gegenwärtige Future-Fiction speist. Das wird nicht nur im Text, sondern auch in den Paratexten deutlich: So visualisieren die Cover-Illustrationen der zahlreichen Ausgaben, Übersetzungen und Neuauflagen (Abb. 1) jeweils eine andere, gattungsspezifisch, thematisch und/oder motivisch bedeutsame Facette sowohl der Erzählung als auch der Traditionen, in der sie steht. Am Beispiel des Romans soll deshalb in die Themen, Konflikte und Gattungstraditionen jugendliterarischer Future-Fiction eingeführt werden.

Bei nahezu vollständiger Deckungsgleichheit von Erzählzeit und erzählter Zeit fokussiert die Handlung von *Genesis* auf der minutiösen Wiedergabe eines vierstündigen mündlichen Prüfungsgesprächs, das Anax mit drei Vertretern der Akademie (*The Academy*) führt, der geistigen und politischen Elite ihres in ihren Augen utopischen Inselstaats. Die Pausen zwischen den einzelnen Prüfungsein-

¹ *Genesis*, 109. Dieser Einstieg beruht zum Teil auf Kalbermatten 2016, «*The World May Need You, One Day*».

heiten wiederum bieten Raum für Anax' Reflexionen und Erinnerungen. Seit Jahren strebt die begabte Schülerin eine Karriere als Mitglied der Akademie an, und sie begründet diesen Zukunftswunsch damit, dass «The Academy had achieved that thing which no other group had achieved»² – dass die BürgerInnen nach dem letzten grossen Krieg «a great and lasting peace»³ erlebten.

To join The Academy was to serve the society. The society she loved. The finest society the planet had ever seen. To join The Academy was to take responsibility for the peace that settled over the shelters, and the laughter that echoed in the streets. The Academy designed the education program. The Academy moderated technology's march. The Academy managed the balance between the individual and the cause, between the opportunity and the fear. The Academy pored over the details of the past, and learned from each advancement and every mistake. The Academy hat met the Idea head on, and negotiated with it a lasting peace.⁴

In Anax' Schilderung der «besten» denkbaren Gesellschaftsordnung, die gegen frühere, weit weniger ideale soziale Ordnungen abgegrenzt wird, vor allem aber auch in ihrem von einem «quasi-neutralen Bericht» abweichenden «leidenschaftlichen Plädoyer» für ihr Gemeinwesen⁵ werden deutliche Parallelen zu anderen literarischen Utopien sichtbar. Bereits die klassische literarische Utopie, wie sie von Thomas Morus' gattungskonstituierendem und namensgebendem Text *Utopia* (1516) geprägt wurde, stellte der als mangelhaft kritisierten Gegenwart der LeserInnen einen fiktiven, als ideal inszenierten Staat gegenüber:⁶ Ihre Geschichte ist, wie Thomas Schölderle im Vorwort seiner eigenen *Geschichte der Utopie* schreibt, «eine Geschichte der Defizite und Missstände ihrer Herkunftsgesellschaften», denen die Utopie mit ihren Modellen idealer Gesellschaften «konstruktive Gegenbilder» gegenüberstellt.⁷ Soziopolitisches Gegenbild und kritische Intention bilden Schölderle zufolge die zentralen Elemente jeder literarischen Utopie.⁸

2 *Genesis*, 145.

3 Ebd., 144.

4 Ebd., 145.

5 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 28, beschreibt so die Reaktion des Raphael Hythlodæus, des Seefahrers aus Thomas Morus' *Utopia*, der von dem Inselstaat berichtet und ihn dann über alle Massen lobt.

6 Vgl. Morus (1516) 2004, *Utopia*.

7 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 7. Schölderle weist aber darauf hin, dass Morus' utopische Gesellschaft nicht nur als positives Gegenbild, sondern auch als «satirische[s] Spiegelbild» (42) fungiert, wenn zum Beispiel die Formen der utopischen Kriegsführung auf kritische Weise jene europäischer Regenten spiegeln.

8 Ebd., 49.

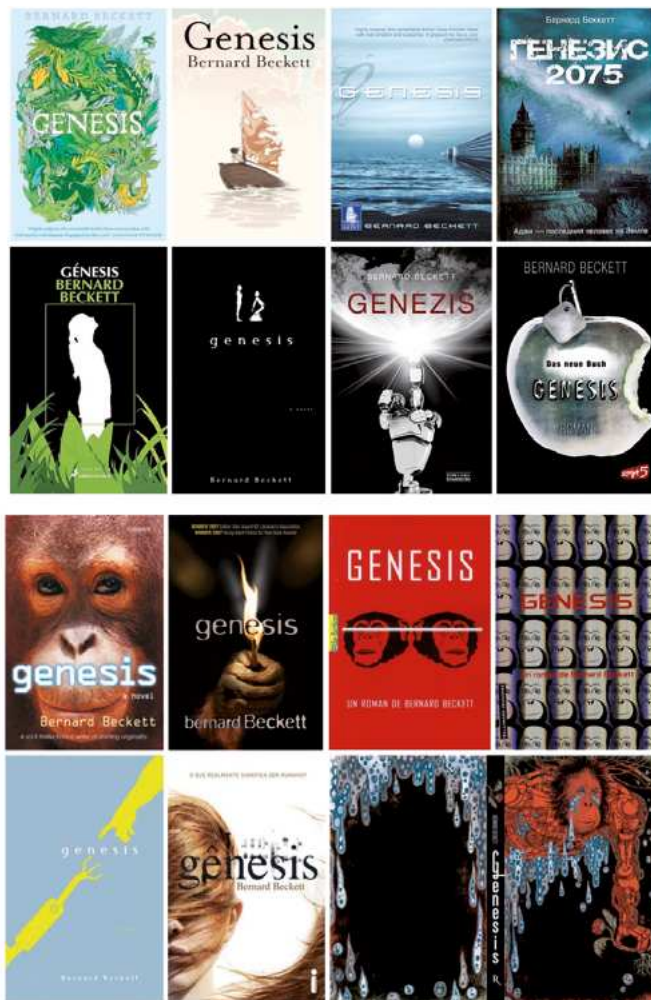


Abb. 1: Cover-Illustrationen zu Bernard Becketts *Genesis*.

Dieses spezifische, dezidiert *kulturkritische* Utopieverständnis grenzt Schölderle von einem *sozialpsychologischen* Utopiebegriff ab, der den utopischen Entwurf als philosophisch-anthropologische Konstante proklamiert.⁹ Er setzt ihn aber auch in Kontrast zu einem *totalitarismustheoretischen* Utopiebegriff, der nach dem Zweiten Weltkrieg, insbesondere aber nach der Wende von 1989 Utopien tendenziell auf die «geistige Vorwegnahme späterer totalitärer Herrschaftsformen» reduziert und damit den Umstand vernachlässigt habe, dass Utopien nicht als politische Programme, sondern in erster Linie als Massstab für eine Kritik des Bestehenden konzipiert gewesen seien.¹⁰

In Abgrenzung zu diesen Ansätzen folgt Schölderle grundsätzlich dem von Robert von Mohl geprägten klassischen Utopiebegriff der frühneuzeitlichen Utopie als «Staatsroman»¹¹ und erachtet die «Intention unmittelbarer Sozialkritik»¹² als ihr zentrales Charakteristikum, genauer: die dialektische Intention, sowohl Kritik an der eigenen Gegenwart zu üben als auch Reformziele zu formulieren. Diese frühneuzeitliche literarische Utopie mit ihrer Vorwärtsgewandtheit grenzt er gegen Mythen des goldenen Zeitalters mit Rekurs auf deren «mythologisch-historische Verfallstheorie» und Idealisierung der Vergangenheit ab.¹³ Vom philosophischen Entwurf in Platons *Politeia* wiederum unterscheide sie sich durch ihre konkrete fiktionale Ausgestaltung eines soziopolitischen Entwurfs und ihr Ideal der Gleichheit aller Bürger, wogegen bei Platon noch ein hierarchisches Ständemodell vorherrsche.¹⁴ Von eschatologischen und chiliastischen Heilsversprechen schliesslich, die Glück im Jenseits verorten oder irdische Gerechtigkeit zumin-

9 Ebd., 13 sowie 15–17. Zu zentralen Vertretern eines sozialpsychologischen Utopiebegriffs zählt Schölderle Gustav Landauer, Karl Mannheim und Ernst Bloch; ihnen unterstellt er eine «fast groteske Ausweitung des Bedeutungsfeldes», indem sie nicht nur Texte unterschiedlichster Gattungen wie Märchen, Fabeln etc., sondern auch Tagträume, Sozialprognosen oder ideologische Weltanschauungen als Utopien betrachten würden (16).

10 Ebd., 13 (Zitat) sowie 46–49 und 57. Als wichtigste Vertreter eines totalitarismustheoretischen Utopiebegriffs nennt Schölderle Karl Popper, Joachim Fest und Michael Winter; sie verkündeten in ihren Schriften das *Ende des utopischen Zeitalters* (Fest 1991) oder das *Ende eines Traums* (Winter 1992), sprachen über die *Offene Gesellschaft und ihre Feinde* (Popper 1945/92) und beschränkten, so der Vorwurf Schölderles, ihr gesamtes Erkenntnisinteresse «auf spätere totalitäre Exzesse» (17).

11 Ebd., 12. Mit Blick auf von Mohl stellt Schölderle zwar den Begriff des «Staatsromans» und dessen Definition als «Dichtungen [...] eines idealen Gesellschafts- oder Staatslebens» sowohl aus formalen als auch inhaltlichen Überlegungen in Frage, orientiert sich aber wie Mohl an der klassischen Utopieforschung mit ihrer Deklaration von Thomas Morus' *Utopia* als Prototyp.

12 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 12.

13 Ebd., 51–53. Auch Goldene-Zeitalter-Fantasien enthalten Schölderle zufolge aber eine klare Kritikfunktion: «Mit ihren Bildern von gerechten und glücklichen Lebenswelten wird ein schroffer Gegensatz zu den Verfallserscheinungen der Gegenwart artikuliert.» (52)

14 Ebd., 54–57.

dest dem «göttlichen Heilsplan»¹⁵ überlassen würden, hebe sich die Utopie ab als «Unternehmung der philosophischen *Vernunft*»,¹⁶ die auf die «Gestaltungskraft des Menschen und seine Vernunft»¹⁷ baue.

Utopien sind diesem Ansatz zufolge «rationale Fiktionen menschlicher Gemeinwesen, die in kritischer Absicht den herrschenden Missständen gegenüber gestellt sind».¹⁸ Zugleich sind sie, um mit Arno Waschkuhn zu sprechen, auch «Ordnungsentwürfe, die das soziale und politische Denken anregen».¹⁹ Schölderle betont, dass die literarische Utopie nicht reduktionistisch als «Modellentwurf zur massstabsgetreuen Totalrevision der Gesellschaft» verstanden, sondern als «Anstoss zur Reflektion über die Grundlagen der zeitgeschichtlichen Wirklichkeit» gelesen werden müsse – sie diene als kritischer Spiegel, nicht als «Idealstaats-Schilderung des Autors».²⁰

Das Utopische steht somit ausdrücklich nicht auf Seiten unmittelbarer Handlungspraxis, sehr wohl aber ist es mit der Aufforderung verbunden, die bestehenden Einrichtungen auf den Prüfstand zu stellen. Der Geltungsanspruch von Morus' Utopie versteht sich nicht als Vorlage zur innerweltlichen Beseitigung aller Missstände; die *Utopia* formuliert *kein politisches Aktionsprogramm*. Vielmehr ist sie als geistiger Entwurf konzipiert, der sich ganz bewusst auf die *Beförderung des politischen Diskurses* beschränkt.²¹

Entsprechend hat auch Michael Böhler bereits 1989 den genuin-, ja sogar «erzliterarische[n]» Charakter schriftlich fixierter Utopien als «fingierte[n] Darstellungen von fiktiven Welten» betont.²² Zugleich weist er mit Enzensberger auf das in dieser Feststellung beinhaltetete Paradox hin: dass eine «reale Utopie» aufgrund der Eintönigkeit ihrer proklamierten Harmonie «kein literaturfähiger Gegenstand» sei.²³ Böhler ortet das eigentlich Utopische letztlich auch gar nicht in der exakten Schilderung der Wunschwelt selber, sondern in ihrem «Aussagestatus» und ihren «kommunikative[n] Strategien»: Die Utopie sei als Kritik zu verstehen, sei «die getarnte Rede der Ohnmächtigen zu den Mächtigen», die zwar auf jeden Fall ernst, keineswegs aber wörtlich genommen werden solle.²⁴ Kern der Utopie ist

15 Ebd., 63.

16 Ebd., 58, Hervorhebung im Original.

17 Ebd., 61.

18 Ebd., 17.

19 Waschkuhn 2003, *Politische Utopien*, Vorwort (unpaginiert).

20 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 14 (Zitat) sowie 45 (Zitat).

21 Ebd., 47, Hervorhebungen M. K.

22 Böhler 1989, *Literarische Utopien und utopische Funktion in der Literatur: Einleitung*, 194.

23 Enzensberger 1981, zitiert ebd.

24 Böhler 1989, *Literarische Utopien und utopische Funktion in der Literatur: Einleitung*, 195 f.

diesem Utopiebegriff zufolge also eine *diskursive* Intention, die auf der Negation des Bestehenden beruht.

In der literarischen Utopie Morus'scher Prägung erfolgt die detaillierte Beschreibung der alternativen Gesellschaft in der Regel im Rahmen eines Reiseberichts. Ein Reisender (meist ein Seefahrer), der für die (implizierten) LeserInnen als Vermittler fungiert, erhält von einem Einheimischen beziehungsweise Ansässigen eine Art geführte Tour durch die ihm neue Gesellschaft und legt später über diesen Besuch Bericht ab. Seine Gefühle steigern sich dabei von anfänglicher Distanz oder gar Ablehnung zur allmählichen Akzeptanz und letztlich Idealisierung des zumeist räumlich isolierten *eu τόπος* – besseren Ortes.²⁵

Nun imitiert Anax' Glorifizierung ihrer Inselgesellschaft zwar einen zentralen Aspekt der utopischen Schreibtradition: den des (korrektiven) Gegenentwurfs zu einer als mangelhaft wahrgenommenen zeitgenössischen Gesellschaft. Zu der von ihr geschilderten idealen Ordnung mit ihrem dauerhaften Frieden, ihrer Balance zwischen individuellen und kollektiven Bedürfnissen, zwischen Sicherheit und Freiheit, Stabilität und Veränderung bildet die Welt des frühen 21. Jahrhunderts mit ihren politischen, ökonomischen, ökologischen und ideologischen Konflikten und Umwälzungen den negativen Bezugsrahmen. Oder anders formuliert: Die Gegenwart und nahe Zukunft heutiger LeserInnen wird aus Anax' Perspektive zur mangelhaften Vergangenheit. Als defizitär erscheint sie nicht allein aufgrund ihres verantwortungslosen Umgangs mit der Natur und der kriegerischen Konflikte ihrer Supermächte; vielmehr ist es laut Anax der Mangel an Zuversicht – *spirit* – und Vertrauen, der in Aberglaube, Verschwörungstheorien, das Scheitern von Allianzen, daraus resultierende Konflikte und schliesslich in den Untergang der früheren Zivilisation ausgeuft sei. Anax definiert *spirit* dabei wie folgt:

By spirit I mean to say something about the prevailing mood of the time. Human spirit is the ability to face the uncertainty of the future with curiosity and optimism. It is the belief that problems can be solved, differences resolved. It is a type of confidence. And it is fragile. It can be blackened by fear, and superstition. By the year 2050, when the conflict began, the world had fallen upon fearful, superstitious times.²⁶

Wenn also die aus der Perspektive der Utopistin geäusserte Kritik an der Gegenwartsgesellschaft der LeserInnen vor allem ihren sozialpsychologischen und ideellen Defiziten gilt, scheint Anax' eigene, auf Zuversicht, Vernunft, Glück und Harmonie beruhende Gesellschaft zunächst als positives Gegenbild zu fungie-

25 Vgl. Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 60f., sowie Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 10f.

26 *Genesis*, 7f.

ren. Keineswegs ist *Genesis* aber deshalb als Utopie konzipiert. Zwar übernimmt die Erzählung die Form des «literarischen Dialog[s]»,²⁷ die Inselmetapher und die enthusiastische Lobpreisung der neuen Welt, hier durch die in diese Welt integrierte Hauptfigur selbst; allerdings stellt der Text nicht die affirmative Beschreibung eines idealen Gemeinwesens ins Zentrum, sondern spielt vielmehr selbstreflexiv mit den Traditionen, Motiven und Erzählmustern der literarischen Utopie – und stellt diese damit zugleich kritisch zur Diskussion.

Wo die klassische Utopie als «Mischform aus Erzählung und philosophischer Diskussion» einen bereits erreichten Idealzustand imaginiert und die detaillierte Beschreibung des entsprechenden Staatswesens und seiner Organisation von «Arbeit, Besitz, Politik, Familie, Ausbildung und Justiz» ins Zentrum stellt,²⁸ was ihrem literarischen Charakter abträglich ist, rückt *Genesis* in einer aufbauenden Rückwendung beziehungsweise Analepse²⁹ in Form der von Anax repetierten fiktiven Geschichtsschreibung stattdessen den von ideologischen und gewalttätigen Auseinandersetzungen geprägten *Prozess* ins Zentrum, der zur Entstehung dieser «besten Gesellschaft» geführt hat. In der klassischen Utopie bleibt dieser Prozess in der Regel ausgespart, weil er zwangsläufig von Konflikten erzählen müsste – denn was, fragt der Zürcher Filmwissenschaftler und Utopieforscher Simon Spiegel zu Recht, «ist mit all den Leuten geschehen, die sich in der Aufbauphase der neuen Staatsordnung widersetzt haben [...]?»³⁰

Eben diese Konflikte stehen im Zentrum von Anax' langer, durch Fragen der Prüfer moderierten Rückblende. Mit ihren seitenlangen Monologen erinnert sie zwar durchaus an die Erzählstruktur klassischer Utopien; ihr Fokus auf die konflikthafter Aspekte führt deren umfassende Glücksversprechen aber gleichsam ad absurdum.

So schildert Anax zunächst das apokalyptisch anmutende Ende der Welt, wie wir sie kannten, um die Mitte des 21. Jahrhunderts herum, und gibt dann Auskunft über die parallel zur Krise ablaufenden politischen Gedankenexperimente des klar an sein historisches Vorbild angelehnten Plato. Der hatte seine Republik auf der im südlichen Meer gelegenen Aotearoa-Inselgruppe³¹ als klassisch-utopische, isolierte, autarke und hochtechnologische Inselgemeinschaft konzipiert und mit einem gewaltigen Meereszaun (*The Great Sea Fence*) vom Rest der Welt

27 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 24.

28 Vgl. Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 61 und 60.

29 Begriff nach Lämmert 1955, zitiert bei Martínez/Scheffel 2003, *Einführung in die Erzähltheorie*, 36.

30 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 62.

31 Aotearoa ist laut www.maori.com die am weitesten verbreitete und akzeptierte Bezeichnung der Maori für Neuseeland. Vgl. www.maori.com/aotearoa (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

abgegrenzt; Flüchtlinge, die sich der rettenden Insel mit Schiffen näherten, wurden liquidiert. Als «saviour of the human race itself» wurde Plato in der Folge als patriarchale Führerfigur auf dem vermeintlich letzten «habitable homeland»³² des Planeten ermächtigt, eine neue Ordnung aufzubauen, die auf der jeder statischen Utopie³³ zugrunde liegenden Prämisse gründete, «that change means decay».³⁴

Dieser statischen Ordnung nun, nicht der historisch späteren Gesellschaft von Anax, gilt die für die literarische Utopie charakteristische detaillierte Beschreibung. Dabei kann Platos Gesellschaft am treffendsten mit dem Begriff der «gemeinwohlorientierten Nutzenmaximierung» charakterisiert werden, die Schölderle schon der von Morus' Utopiern entworfenen, auf rationalem Utilitarismus und Kollektivismus beruhenden Wirtschafts- und Sozialordnung attestiert.³⁵ Gekennzeichnet sind beide durch «Isolation, Statik, soziale Harmonie und Gemeineigentum, Kollektivismus, Rationalität und Nützlichkeitsdenken».³⁶ In ihrer Strukturierung von Arbeits-, Status- und Besitzverhältnissen ist Platos Republik allerdings weniger an der fast kommunistisch anmutenden Insel Utopia³⁷ als an der in Platons *Politeia* (374 v. Chr.) entwickelten «politischen Verfassungsfiktion» der Polisgesellschaft orientiert, sie trägt ausserdem Züge der Staats- und Gesellschaftsordnung des antiken Sparta: Sie gliedert sich in die – hier auf Erbgutanalyse beruhenden – Trägerschichten beziehungsweise Stände der Arbeiter, Soldaten, Techniker und Philosophenherrscher.³⁸ Wie in Platons rein philosophischem Modell bildet Mangel den Ausgangspunkt für Platos innerfiktional tatsächlich realisierte Inselutopie, für den ihr zugrunde liegenden vernunftbasierten Zusammenschluss. Platos Herrschaftslegitimation gründet sich einerseits auf den (vorgegebenen) Gefahrenzustand der Welt, andererseits auf seinen ökonomischen Einfluss. Was die Sozialstruktur betrifft, so wurden Paarbeziehungen, nukleare Eltern-Kind-Familien, Privatheit, Intimität und Individualität zugunsten der Identifikation mit dem Kollektiv unterbunden.³⁹

32 *Genesis*, 11.

33 Darko Suvin definiert die statische oder geschlossene Utopie als diejenige Form, in welcher der «Locus» als Standpunkt des fokalisierten Agenten gleich gross beziehungsweise grösser sei als der Horizont («Horizon»), auf den dieser sich zubewege (2003, *Theses on Dystopia* 2001, 191).

34 *Genesis*, 12.

35 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 33–42, Zitat 36.

36 Ebd., 48.

37 Schölderle betont allerdings, dass die *Utopia* keineswegs «als erste vorwissenschaftliche Theorie sozialistischen Gemeineigentums» interpretiert werden könne, da sich Morus deutlich gegen eine Kollektivierung privat erworbenen Eigentums ausgesprochen habe (ebd., 46).

38 Waschkuhn beschreibt die *Politeia* in seiner Geschichte politischer Philosophien denn auch als erstes Fallbeispiel einer Utopie des gerechten Staates (*Politische Utopien*, 15).

39 *Genesis*, 12 f.

Diese Unterordnung beziehungsweise Subsumierung des Einzelnen unter die «Superstruktur»⁴⁰ aber ist ein utopisches Konzept, dem die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufkommende *Antiutopie* oder *Dystopie* eine vehemente Absage erteilt; eine Absage, die auch in *Genesis* artikuliert wird. So bricht die Narration zum einen mit der für die klassische Raumutopie üblichen Situierung des rationalen Gemeinwesens in einer zwar geografisch, nicht aber historisch weit entfernten Gegenwartsgesellschaft; anders als die späteren Zeitutopien situiert sie diese Gesellschaft auch nicht in der Zukunft, sondern in der Vergangenheit. Diese *Historisierung* verweist auf das Ende eines prinzipiell auf Statik und Ewigkeit angelegten Entwurfs. So werden uns im Rahmen von Anax' persönlichen Erinnerungen die rostigen Pfeiler des Seezauns und die Ruinen von Platos Stadt vor Augen geführt – die Utopie einer stabilen Zivilisation «being called back to the earth».⁴¹ Dass diese Gesellschaftsform überwunden wurde, bedeutet, dass sie so ideal nicht gewesen sein kann, zumindest dann nicht, wenn sie am eigenen Anspruch gemessen wird, dass der Staat «[...] die optimalen Bedingungen für jeden seiner Bürger schaffen [kann, M. K.]».⁴² Anax selbst zeigt sich dieser – ihrer eigenen Gesellschaft vorangehenden – Negierung des Individuums gegenüber skeptisch bis kritisch; eine Haltung, die gut ersichtlich als Vorzugslesart beziehungsweise «dominant hegemonic position» im Sinne Stuart Halls aufzufassen ist.⁴³

Wie Spiegel betont, sind sich die in Utopie und Dystopie entworfenen Gesellschaften oft sehr ähnlich; die Perspektive und Wertung der Figuren und die antizipierte Reaktion der LeserInnen in Bezug auf ihre kollektivistischen, auf Sicherheit und Stabilität statt Freiheit und Dynamik angelegten Strukturen unterscheiden sich aber fundamental.⁴⁴ Wenn in der Utopie jeweils eine Konstruktion vorgestellt wird, «die das Individuum in der Idee eines übergeordneten Konstruktionsideals aufgehen lässt»,⁴⁵ dann warnt die Dystopie in ihrer Ausprägung als Anti- oder auch Negativutopie in der Tradition von Jewgenij Samjatins *We* (1920), Aldous Huxleys *Brave New World* (1932) und George Orwells *Nineteen Eighty-Four* (1949) oft direkt vor einer politisch-ideologischen Umsetzung solch umfassender Entwürfe. Die Bilder zentral organisierter Gemeinwesen werden zu

40 Waschkuhn 2003, *Politische Utopien*, 11.

41 *Genesis*, 76.

42 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 62.

43 Vgl. Hall (1973) 1999, *Encoding/Decoding*, 515 f.

44 Vgl. Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*. Vgl. zur Unterscheidung von Utopie und Dystopie auch Suvin 2003, *Theses on Dystopia* 2001, 189: «The radical difference in perfection is in both cases judged from the point of view and within the value system of a discontented social class or congerie of classes, as refracted through the writer.»

45 Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 54.

«Schreckensszenarien einer totalitär verwalteten Welt»;⁴⁶ die in der Utopie positiv konnotierte Gleichheit zur abschreckenden Uniformität, die ordnungsstiftende zur repressiven Struktur.

Gemeinsam ist diesen klassisch-etatistischen Schreckensvisionen ein totalitarismustheoretisches Utopieverständnis, das mit Beginn des Realsozialismus im frühen 20. Jahrhundert einsetzte, auf die totalitären Systeme von Nationalsozialismus und Stalinismus reagierte und nach dem Scheitern des Staatssozialismus beziehungsweise mit der Wende von 1989 endgültig zur Rede vom «Ende des utopischen Zeitalters» führte. «Einhellig wie kaum je zuvor stellen vor allem konservative Kulturkritiker fest, dass das sozialistische Wunschbild einer gerechten Gesellschaft passé, der Traum vom neuen Menschen verflogen sei», heisst es in einem *Spiegel*-Artikel von 1992. «Mit dem Scheitern des Staatssozialismus, so ihre Diagnose, ist das letzte historische Grosseperiment beendet – und damit auch die Ideologenhoffnung, eine stabile Menschengemeinschaft am Schreibtisch zu ersinnen.»⁴⁷

Wohl am prominentesten wurde diese Absage an den (sozialistisch) utopischen Traum in den Worten des Historikers und Publizisten Joachim Fest in seinem programmatischen Essay *Der zerstörte Traum* (1991) artikuliert.⁴⁸ «Es war, als sei die Kraft der grossen Verheissungen erschöpft», schreibt Fest dort über den historischen Bruch von 1989. «All die Morgenröten, Zukunftssonnen und neuen Weltentage, die so lange über dem Elend der Gegenwart aufgegangen waren, gerieten auf die Abstellplätze für veraltete Metaphern.»⁴⁹

Fest sah die Problematik der Utopien, jener «kühnen Menschheitsstrategien», zum einen darin, dass sie top-down erfolgt seien, «den Massen wieder und wieder von denen zudiktirt worden waren, die sich als ihre befugten Anwälte sahen».⁵⁰ Zum zweiten ortet er sie darin, dass jene «Ideenaufseher» die realen Nöte vernachlässigt und übersehen hätten, «dass von den Schreibtischen keine Verbindung zu den Werkbänken oder Fertigungsstrecken» geführt hätten;⁵¹ und zum dritten und vor allem in dem «Gesetz der Utopie [...], die, ihrem Wesen nach, stets eine

⁴⁶ Ebd., 129.

⁴⁷ *Der Spiegel* 47/1992, «Bis morgen, Karl», 278, www.spiegel.de/spiegel/print/d-13691338.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

⁴⁸ Der *Spiegel*-Artikel zählt Fest zu den «konservative[n] Kulturkritiker[n]» der Zeit (278) und bezeichnet seine Schrift als «bislang deftigste [...] Abrechnung mit allem, was einmal links war» (279). Der Artikel bietet einen kurzen, prägnanten Überblick über die Positionen der um 1990 entbrannten publizistischen Debatte zwischen Kritikern und Verteidigern utopischen Denkens.

⁴⁹ Fest 1991, *Der zerstörte Traum*, 141 f.

⁵⁰ Ebd., 142.

⁵¹ Ebd., 142.

totale Gesellschaft verlangt».⁵² Eben dieses Gesetz aber habe zwangsläufig zur «Herrschaftspraxis» und den «Geschichtsverbrechen» der beiden grossen – sozialistischen und nationalsozialistischen – «Heilsversprechen» geführt.⁵³ Seine These, dass das Scheitern aller bisherigen menschlichen Utopien «die unvermeidbare, im Wesen aller idealen Ordnungskonzepte begründete Konsequenz ist»,⁵⁴ bilanziert er denn auch mit der Forderung, all jene «scharfsinnigen Träume über die Menschheitszukunft» zu beerdigen, «die aus der Welt ein riesiges Schlachthaus gemacht haben»,⁵⁵ weil ihnen die Erneuerungsfähigkeit von Grund auf fehle und durch Terror ersetzt werden müsse.

Obschon die Generalverurteilung utopischer Entwürfe auf vehemente Gegenreaktionen vor allem von linker Seite stiess, besteht in der darauf folgenden Utopieforschung im wesentlichen Konsens über das gewalttätige Potenzial umfassender «Staatsanstalten». So verweist Hans-Jürg Braun 1987 in der Einleitung zur Publikation der Zürcher *Utopien*-Ringvorlesung auf die Risiken einer wörtlichen Auslegung utopischer Gesamtentwürfe:

Werden freilich utopische Entwürfe als Gesamtgestaltungen der Sozietät genommen, so dürften sie schwerlich etwas beitragen zu einer die Freiheit fördernden Veränderung der Welt. Wer die menschliche Gemeinschaft derart in den Einzelheiten durchplant, endet unweigerlich im Totalitären. Und dort, wo der Totalitarismus beherrschend wird, ist künftig utopisches Entwerfen unerlaubt: das Heil hat ja schon seinen Einzug gehalten! [...] Wird das Glück aller als machbar verstanden, bedarf es umfassender Massnahmen, deren Gefahren, ins Gewalttätige abzugleiten, unverkennbar sind.⁵⁶

Dieses totalitär-gewalttätige Potenzial der Utopie taucht im Diskurs bis heute auf. 2008 arbeitet Elena Zeißler es in ihrer Studie gar als konstitutives Merkmal in ihre Definition der Dystopie ein: «Eine Dystopie verurteilt in der Regel die Bestrebungen einer bestimmten Gruppe, «ihre Utopie» auf Kosten der anderen Gesellschaftsschichten zu errichten.»⁵⁷ Mit Fahlke charakterisiert Schölderle die Dystopie als ««Selbstkorrektur des utopischen Denkens» [...], insofern viele Strukturmerkmale der etatistischen Tradition jetzt selbst ins Fadenkreuz geraten».⁵⁸ Und Spiegel konstatiert, dass fast alle Dystopien als «umgedrehte Utopien» verstanden werden können, die «direkt ins Herz der Utopie [zielen]».⁵⁹

⁵² Ebd., 191.

⁵³ Ebd., 144.

⁵⁴ Ebd., 145.

⁵⁵ Ebd., 189.

⁵⁶ Braun 1987, *Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen: Einleitung*, 4f.

⁵⁷ Zeißler 2008, *Dunkle Welten*, 17.

⁵⁸ Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 129.

⁵⁹ Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 65.

Den hier nur beispielhaft angeführten Definitionen ist gemein, dass sie die Dystopie als reine Anti- (oder Gegen-)Utopie erfassen; der ihr zugeschriebene kritische Gehalt scheint sich in der Warnung vor totalitären Tendenzen zu erschöpfen, in der «Kritik am utopischen Konzept an sich»⁶⁰. Über dieses auch im Alltagsverständnis verankerte Konzept⁶¹ hinaus führt die ebenfalls von Spiegel vertretene These, dass die Dystopie ihre Gesellschaft als «die schrecklichste aller möglichen Welten präsentiert, indem sie als negativ empfundene Entwicklungen ins Monströse steigert».⁶² Denn hier verlagert sich der kulturkritische Impuls von der Utopie- zur Zeitkritik; die Dystopie wäre nicht länger als bloße Reaktion auf den utopisch-umfassenden Gedanken zu verstehen, wäre also nicht «nur» Anti-utopie, sondern eigenständige Extrapolation kritisch betrachteter zeitgenössischer Entwicklungen in der Imagination eines schlechten (= *dys*) Ortes (= *tópos*). Ohne hier die nahezu unüberblickbare Vielfalt an Definitionen und Abgrenzungsversuchen innerhalb der Utopie- beziehungsweise Dystopieforschung berücksichtigen zu können, die sich im angelsächsischen und im deutschsprachigen Raum noch dazu nicht selten markant unterscheiden,⁶³ möchte ich eine mögliche Differenzierung zwischen antiutopischen und dystopischen *Narrativen* aufnehmen, die analytisch fruchtbar auf das jeweilige gesellschafts- beziehungsweise kulturkritische und transformatorische Potenzial dieser Muster zielt. So betrachtet der Utopieforscher Tom Moylan die literarische Dystopie – *dystopia* – als offene Form, die im Spannungsfeld von Utopie und Antiutopie beständig zwischen den beiden (historisch oppositionellen) Polen oszilliert, aber auch vermittelt:

Texts that adhere to the insistence of the (usually conservative) argument that there is no alternative (and that seeking one is more dangerous than it's worth) run up to the limit of Anti-Utopia and risk transforming what begins as a dystopia into a full-fledged anti-utopia. In contrast, those progressively inclined texts that refuse to settle for the status quo manage to explore positive utopian possibilities by way of their negative engagement with their brave new worlds. In the *anti-utopian dystopia*, the best that can happen is a recognition of the integrity of the individual even when the hegemonic power coercively and ideologically closes in; whereas in the *utopian dystopia*, a collective resistance is at least acknowledged, and sometimes a full-fledged opposi-

60 Ebd., 81.

61 So wird «Dystopie» auf Wikipedia definiert als «Gegenbild zur positiven Utopie, der Eutopie»; als «Gegenentwurf zu Thomas Morus' *Utopia*», vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Dystopie> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

62 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 58 f., Zitat 59.

63 Einen Forschungsüberblick bietet das 2015 erschienene, von Eckart Voigts und Alessandra Boller herausgegebene Handbuch *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse. Classics – New Tendencies – Model Interpretations*.

tion and even victory is achieved against the apparently impervious, tightly sutured system.⁶⁴

Moylan bescheinigt der Dystopie also nicht nur die grundsätzliche Offenheit für utopische Transformationen und Impulse. Er spricht ihr auch einen dezidiert sozialkritischen Gehalt zu, indem er ihr Potenzial gerade *nicht* in ihrem antiutopischen Ansatz erschöpft sieht, sondern ihre konkreten zeitdiagnostischen und machtkritischen Ansätze hervorhebt. So bezeichnet er die seit dem frühen 20. Jahrhundert produzierten literarischen Dystopien als «challenging cognitive maps of the historical situation» und verweist auf die jeweils historisch spezifischen Bedingungen, auf welche sie reagieren;⁶⁵ auf die monopolisierenden kapitalistischen Tendenzen des frühen 20. Jahrhunderts; die Staatsapparate der stalinistischen Sowjetunion und des Nationalsozialismus; das Wiedererstarken eines globalen Kapitalismus mit seinen sozialen, ökonomischen, ökologischen und kulturellen Folgen; die seit den 1980er-Jahren voranschreitende konservative Restauration der Gesellschaft und, so wäre rund 20 Jahre nach Moylans Studie hinzuzufügen, die globale ökologische Krise, die Finanzkrisen sowie die politischen, militärischen und sozialen Folgen des nach 9/11 wieder auflebenden *War on Terror* mit seinen ideologischen Konsequenzen, seinen imperialistischen Bewegungen und Narrativen, seinen Ab- und Ausgrenzungsdiskursen, Überwachungs- und Sicherheitsdispositiven. Diese historisch-sozialen Kontexte haben unterschiedlichste Dystopien hervorgebracht, die in jeweils spezifischer Weise auf den diagnostizierten sozialen Zustand reagierten.

So ist etwa Margaret Atwoods im Orwell-Jahr 1984 verfasste Dystopie *The Handmaid's Tale* (1985), die nach einer Periode der feministischen und/oder ökologischen Utopien zu den wichtigsten Texten einer neuen, kritisch-dystopischen Literatur zählte, *sowohl* als scharfe Reaktion auf den geschlechterpolitischen Backlash und die fundamentalchristlichen Strömungen der Reagan-Jahre *als auch* als Auseinandersetzung mit den Strömungen, Forderungen und Konflikten innerhalb der feministischen Bewegung (und als Kritik an radikal differenzfeministischen Ansätzen) zu lesen. Obwohl mit dem Staat Gilead ein in seinen frauenverachtenden, ausbeuterischen Strukturen durchaus totalitäres, radikal-patriarchales und theokratisch-fundamentalistisches System entworfen wird, das sich aus der Extrapolation zeitgeschichtlicher sozialer, religiöser und geschlechterpolitischer Entwicklungen speist,⁶⁶ kann der Text deshalb keineswegs als Antiutopie gelesen wer-

64 Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, xiii, Hervorhebungen M. K. Die Grossschreibung verwendet Moylan zur Kennzeichnung historischer Denktraditionen, die Kleinschreibung für die Bezeichnung spezifischer literarischer oder kultureller Ausdrucksformen.

65 Ebd., xif.

66 Markante Eckpunkte des Backlash stellen unter anderem die Verhinderung des «Equal Rights

den. Er verweigert sich auch der finalen Eindeutigkeit antiutopischer Dystopien, charakterisiert das System im Gegenteil als lückenhaft und anfällig für subversive und revolutionäre Störungen. Am Ende historisiert er dieses System gar und lässt die zu Reproduktionszwecken ausgebeutete Magd und Ich-Erzählerin Offred im Rahmen einer Historikerkonferenz rückblickend als Chronistin auftreten, die dem System womöglich entgangen sein und sich einer Untergrundbewegung angeschlossen haben könnte, auf jeden Fall aber ihre Geschichte auf Tonbändern der Nachwelt überliefert hat.⁶⁷ Zum subversiven Potenzial des Romans gehören nicht nur die kleinen, verschwörerischen Akte der Mägde, die geheime Dokumentations-tätigkeit Offreds und die Andeutung einer Untergrundorganisation, sondern auch die Charakterisierung der dem dystopischen Gilead *vorausgegangenen* patriarchalen Unterdrückungsmechanismen, die klar auf den Backlash der 1980er-Jahre und den beginnenden »postfeministischen« Diskurs zielen.⁶⁸

Ohne den zentralen Stellenwert der antietatistischen Dystopien der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts für die Ausprägung der Gattung in Frage zu stellen, ist mit dieser Ausweitung des Dystopiebegriffs meines Erachtens im Umkehrschluss bereits H. G. Wells Erzählung *The Time Machine* von 1895 als frühe Dystopie zu betrachten, auch und gerade *weil* sie *nicht* in totalitarismustheoretischen Ansätzen verankert ist. Basierend auf den Prämissen der Evolutionstheorie, extrapoliert Wells das zeitgenössische britische Klassensystem in die degenerierte, gespaltene Zukunftsgesellschaft des Jahres 802 701. Auch dieses Horrorszenario enthält eine antiutopische Komponente, wenn es den viktorianischen Fortschrittsglauben mit dem radikalen Gegenbild einer soziobiologischen Regression konfrontiert, Entwicklung als kontingent und zufällig anstatt als linear und sinngeprägt imaginiert und sie auch noch als Kraft inszeniert, die menschliche Fehler verstärken und irreversibel machen kann.⁶⁹ Zugleich ist *The Time Machine* als Gesellschaftsanalyse mit sozialkritischem Gehalt zu lesen, die direkt auf die sich verschärfende Kluft zwischen KapitalistInnen auf der einen und ArbeiterInnen auf der anderen

Amandments», das die Gleichberechtigung der Geschlechter in der Verfassung hätte festschreiben sollen, und die von der Neuen Amerikanischen Rechten initiierten Kampagnen gegen Feministinnen und Homosexuelle dar, vgl. dazu Neuman 2006, *Just a Backlash*, 858–861, und insbesondere Faludi 1991, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*.

67 Vgl. Atwood (1985) 2009, *Der Report der Magd*, 393–411.

68 Zu den utopischen Impulsen von Atwoods Roman vgl. zum Beispiel Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 130–138 sowie Seeber 2002, *Die Frau, der Körper und die Dystopie*; zu den – verschiedenen! – feministischen Lesarten des Romans und seinen geschlechterpolitischen Hintergründen vgl. vor allem Neuman 2006, *Just a Backlash*.

69 Zu den von Darwins Evolutionstheorie geprägten Zukunftsszenarien bei Wells und anderen vgl. Gomel 2009, *Shapes of the Past and the Future*, sowie Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, 208–242.

Seite zielt und das Verhältnis in warnender Intention umdreht: Aus den ehemals Ausgebeuteten werden in seiner Vision die raubtierhaften Morlocks, welche die als «leisure class» erkennbaren Elois buchstäblich als Schlachtvieh halten.⁷⁰ Die Geschichte des Zeitreisenden endet schliesslich in einer Jahrmillionen entfernten Zukunft; in einem weniger apokalyptischen denn melancholischen Abgesang auf eine Welt, die im ewigen Dämmer Schlaf unter einer riesigen, kalten, roten Sonne liegt und nurmehr von bizarren, fremdartigen Lebewesen bevölkert wird, bis endlich auch diese verschwinden; der Eindruck des Zeitreisenden einer «abominable desolation that hung over the world»⁷¹ steht am Ende des Berichts.

Aber auch wenn der Mensch in diesem bedrückenden Szenario nur noch als äusserst kurzlebiges Zufallsprodukt erscheint, bietet selbst Wells' radikale «Verfallsgeschichte» noch einen utopischen Impuls. Elena Gomel stellt die These auf, dass der Widerspruch zwischen dem deterministischen Chronotop der Zeitreise und dem kontingenten Chronotop des Darwinismus in eine Ambivalenz mündet, die auch die imaginierte Negativzukunft letztlich nur als *eine* Möglichkeit erscheinen lässt.⁷² Auf diese Ambivalenz wird auch auf der Figurenebene angespielt: Der Zeitreisende, so bilanziert der am Binnengeschehen unbeteiligte Ich- und Rahmenerzähler, «thought but cheerlessly of the Advancement of Mankind, and saw in the growing pile of civilisation only a foolish heaping that must inevitably fall back upon and destroy its makers in the end».⁷³ Es ist eine Diagnose, die bis in die aktuelle Science-Fiction und die gegenwärtig explodierende Anzahl populärwissenschaftlicher Analysen zum Zustand der Welt hinein nachhallt.⁷⁴ Der Ich-Erzähler dagegen zeigt sich von dieser kulturpessimistischen Interpretation nicht nur nicht überzeugt, sondern folgert auch: «If that is so, it remains for us to live as though it were not so.»⁷⁵ Diese Perspektive, die an das Ende und *nach* das endgültige Verschwinden des Zeitreisenden gestellt wird, plädiert nicht für eine unkritische Rehabilitation der westlich-humanistischen Fortschrittserzählung, die von der dystopischen Zukunftsvision konterkariert wird, sondern pocht darauf, den Ausgang der menschlichen Entwicklung als grundsätzlich offen und beein-

70 Zur Gleichzeitigkeit von Wells' Kritik am Herrschaftssystem der KapitalistInnenklasse und seiner Abwertung der ArbeiterInnenklasse vgl. Gomel 2009, *Shapes of the Past and the Future*, sowie Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, 208–242.

71 Wells (1895) 1977, *The Time Machine*, 68.

72 Vgl. Gomel 2009, *Shapes of the Past and the Future*, vor allem 336 und 340 f.

73 Wells 1977, *The Time Machine*, 73.

74 Nur ein Beispiel ist *Zehn Milliarden* (2013), das Buch des Microsoft-Mitarbeiters Stephen Emmott, der in der Widmung schreibt: «Es geht um den beispiellosen Notfall planetarischen Ausmasses, den wir selbst geschaffen haben» (7) – und am Ende folgert: «Ich glaube, wir sind nicht mehr zu retten.» (202)

75 Wells 1977, *The Time Machine*, 73.

flussbar zu betrachten. Die Möglichkeit der Mitgestaltung einer sinngeprägten und gerechten Welt wird also nicht ausgeschlossen, sondern vom Ich-Erzähler geradezu gefordert, umso mehr, als er Geist und physische Kraft nicht mehr als einzig relevante Kräfte der menschlichen Entwicklung anerkennt, sondern sich der Zärtlichkeit der Eloi-Dame Weena erinnert, von der ihm der Zeitreisende berichtet hatte: «And I have by me, for my comfort, two strange white flowers – shrivelled now, and brown and flat and brittle – to witness that even when mind and strenght had gone, gratitude and a mutual tenderness still lived on in the heart of man.»⁷⁶

Auch wenn Moylan Wells' Erzählung vielleicht nicht unter die von ihm so klassifizierten «utopian dystopias» fassen würde, verbindet sie doch die konstitutiven antiutopischen, dystopischen und utopischen Elemente, ihre zeitdiagnostische Funktion, ihre kulturkritische Intention und den Ansatz eines Reformgedankens. Fast spielerisch selbstreflexiv scheint sie ausserdem darauf zu verweisen, dass, genau wie die *utopische*, auch die *dystopische* Erzählung nicht für bare Münze genommen werden will: So wenig die Utopie per se als Bauleitung für einen neuen Staat gelesen werden kann, so wenig handelt es sich bei der Dystopie um eine simple Prophezeiung. Der Zeitreisende unterstreicht dies, wenn er den Realitätsgehalt seiner langen Geschichte ob der ungläubigen Gesichter seiner Zuhörer sogleich zweifelhaft erscheinen lässt und stattdessen ihre literarischen und kulturkritischen Qualitäten hervorhebt:

No. I cannot expect you to believe it. Take it as a lie – or a prophecy. Say I dreamed it in the workshop. Consider I have been speculating upon the destinies of our race until I have hatched this fiction. Treat my assertion of its truth as a mere stroke of art to enhance its interest. And, taking it as a story, what do you think of it?⁷⁷

Die historisch wandelbare, kritische literarische Dystopie, wie Moylan sie begreift, Wells sie literarisch vorwegnimmt und Atwood sie nach einer Zensur weiterführt, beschränkt sich also keineswegs auf ihren antiutopischen Gehalt. Genauso wenig erschöpft sie sich in der Reaktion auf einzelne, als krisenhaft beziehungsweise reformbedürftig wahrgenommene gesellschaftliche Entwicklungen. Ihre Kapazität ortet Moylan gerade in ihrem umfassenden, system- und machtkritischen Modus der «totalizing interrogation»:⁷⁸

Dystopia's foremost truth lies in its ability to reflect upon the cause of social and ecological evil as systemic. [...] Crucial to dystopia's vision in all its manifestations is this

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd., 71.

⁷⁸ Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, xii, Hervorhebung M. K.

ability to register the impact of an unseen and unexamined social system on the everyday lives of everyday people.⁷⁹

Die Verbindung von Sozial- und Systemkritik und transformatorisch-utopischem Gehalt sieht Moylan besonders in der in den 1980er-Jahren mit AutorInnen wie Marge Piercy, Octavia Butler und Kim Stanley Robinson aufkommenden «critical dystopia» realisiert,

[...] a textual mutation that self-reflexively takes on the present system and offers not only *astute critiques of the order of things* but also explorations of the *oppositional spaces and possibilities* from which the next round of political activism can derive imaginative sustenance and inspiration. Challenging capitalist power as well as conservative rule – and refusing the false “utopianism” of reformist promises from neoliberals and compromised social democrats with their bad-faith exercises in “third way” solutions – the new dystopias have rekindled the cold flame of critique and have thereby become a cultural manifestation of a broad-scale yet radically diverse *alliance politics* that is emerging as the twenty-first century commences.⁸⁰

In der ideologiekritischen, marxistischen Tradition Darko Suvin's begreift Moylan die literarische Dystopie als dezidiert zeitkritische *und* politisch engagierte Form des Schreibens, die nicht als einheitliche literarische Gattung, sondern in so disparaten Genres wie klassischer Dystopie, Pulp-Fiction, Science-Fiction, Cyberpunk, feministischer Science-Fiction, Comic und Hollywoodfilm zutage tritt. Wie Suvin fokussiert Moylan auf die Intention der Dystopie, eine Analyse und Kritik der zeitgenössischen Wirklichkeit ebenso wie eine Anregung zu alternativen Denk- und Lebensformen, politischen Aktionen und Allianzen zu ermöglichen. Obschon er die Tendenz zahlreicher Dystopien, das ausserfiktionale hegemoniale System affirmativ zu perpetuieren, keineswegs bestreitet, betont er ihr grundsätzliches Potenzial «for an enlightening triangulation between an individual reader's limited perspective, the estranged re-vision of the alternative world on the pages of a given text, and the actually existing society».⁸¹ Gerade über den verfremdenden Effekt der futuristischen Welt können vertraute Strukturen einem neuen Blick unterzogen und alternative Strukturen in Betracht gezogen werden.

Spiegel dagegen fokussiert in seiner Dystopiedefinition auf den antiutopischen, individualistischen Impuls der Gattung: auf den in ihr dargestellten «Kampf der Individualität»⁸² als handlungsstrukturierendes und -treibendes Motiv. Wo die Utopie von der Grundidee ausgehe, «dass ein glückliches Leben nicht etwas ist, was der Einzelne erreichen muss, sondern dass dies vom Staat gewährleistet wer-

79 Ebd., xii f.

80 Ebd., xv, Hervorhebungen M. K.

81 Ebd., xvii.

82 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 61.

den muss und kann»,⁸³ plädiere die Dystopie für Individualismus und Selbstverwirklichung: «Ganz im Gegensatz zu ihrer Schwester ist die Dystopie eine individualistische Gattung; wofür sie in der Regel einsteht, ist das Recht des Einzelnen, sich von der Masse zu unterscheiden.»⁸⁴

Im Zentrum der Dystopie steht denn auch nicht ein abgeschlossener, stabiler Gesellschaftszustand, der glückliche BürgerInnen hervorbringt, sondern der (meist individuelle) Widerstand gegen den umfassenden Gesellschaftsentwurf; nicht das rational strukturierte Gemeinwesen, sondern die Abweichung von der für alle gültigen Norm. Nicht Deskription, sondern Rebellion bestimmt den Erzählmodus. Genau das, so Spiegel, mache die Gattung im Unterschied zur Utopie für den auf Handlungsdynamik und starke Einzelkämpfer(innen) angelegten Hollywoodfilm interessant.⁸⁵ Gleiches lässt sich auch in Bezug auf ihre Eignung als jugendliterarischer Stoff konstatieren: Das Aufbegehren einer nonkonformen, rebellischen Figur gegen die Zwänge des starren Systems bilden sowohl in der klassischen Dystopie als auch in der Jugend- beziehungsweise Adoleszenzliteratur ein wichtiges, wenn nicht zuweilen *das* zentrale Narrativ. Die Utopie als eher deskriptive denn dynamische Gattung erscheint dagegen weder für Leinwand noch Jugendbuch geeignet. Über diese narratologischen und medienlogischen Gattungsaspekte hinaus sind utopisch-kollektive Glücksversprechen nicht nur aufgrund der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts suspekt geworden. Für die Zeit zwischen 1915 und 1975 hat Suvin in seinen *Theses on Dystopia 2001* festgehalten, dass der *antiutopische* Intertext zumeist in einem dezidiert *antisozialistischen Kontext* bestanden habe, während der *dystopische* Intertext bis ins 21. Jahrhundert hinein der eines radikalen *Antikapitalismus* sei.⁸⁶

Beide Tendenzen setzen sich bis heute fort. Betrachtet man kollektivistisch-utopische Entwürfe vor dem aktuellen gesellschaftspolitischen Hintergrund, stehen sie in scharfem Kontrast zu hegemonialen neoliberalen Werten und Diskursen mit ihrer Rhetorik von Wahlfreiheit, Autonomie, Selbstoptimierung und Individualismus. Die heute implizit bis explizit an jede/n einzelne/n gestellte Forderung, «Unternehmer seiner selbst zu sein»,⁸⁷ ist mit einer kollektivistischen Utopie nicht zu vereinen; genauso wenig wie mit einer Konzeption des Individuums, das die Verwirklichung seines Glücksanspruchs – oder auch «nur» die Sicherung seines Existenzminimums – in die Hände des Staates legt. «There are supposed to be no structural problems», bringt Laurie Penny die Bedingungen von (Un-)Zu-

83 Ebd., 61 f.

84 Ebd., 62.

85 Vgl. ebd., 61 f.

86 Vgl. Suvin 2003, *Theses on Dystopia 2001*, 189.

87 Vgl. zum Beispiel Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*.

friedenheit im Neoliberalismus auf den Punkt; «just individual maladaptation».⁸⁸ Neoliberalismus fordere einen «neuen Menschen», so Gabriele Michalitsch in ihrer Analyse neoliberaler vergeschlechtlichter Domestizierungsprozesse: «flexibel und individualisiert, kommunikativ und international, genoptimiert und zukunftsgläubig, unternehmerisch und konkurrenzorientiert, aktiv und maximierend.»⁸⁹

Wenn aber Neoliberalismus mit Michalitsch als «Projekt der Formierung von Subjektivität»⁹⁰ gelesen wird, als Projekt also, das nicht zuletzt in den Entwürfen und Leitfiguren der Populärkultur Gestalt annimmt, dann muss eine kritische Analyse nicht nur den jeweiligen Gesellschaftsentwürfen, sondern besonders dem vermeintlich emanzipierten, weil individualistischen Subjekt aktueller Dystopien gelten. Umgekehrt gilt dies natürlich auch für Texte, die ein ultrakapitalistisches System als dystopisches inszenieren und ihm ein widerspenstiges Individuum entgegenstellen. Denn zu den jeweils im Text artikulierten «Verlustgeschichten und Pathologiebefunden», jenen nach Georg Bollenbeck zentralen Elementen aller Kulturkritik, die sich sowohl «gegen die eigene Zeit unter Berufung auf bessere Zeiten richten»⁹¹ als auch «ein disziplinloses, <wildes> Denken» bieten können, «das Blickfelderweiterungen verspricht»,⁹² bildet dieses Subjekt im dystopischen Kontext den Gegenentwurf: Es verkörpert gewissermassen seinen utopischen Impuls und gibt daher in mindestens ebenso prägnanter Weise Auskunft über zeitgenössische Werte, Normen und Ideale wie die affirmativ oder negativ geschilderten Gesellschaftsstrukturen. Und wenn Konkurrenz, Individualismus und Selbstverwirklichung in aktuellen sozialen, ökonomischen und politischen Diskursen in der Regel geradezu den Status von Handlungsimperativen annehmen; wenn staatlichen Interventionsversuchen nicht nur massiver Widerstand erwächst, sondern der Sozialstaat generell in die (bürgerliche) Kritik gerät – dann erstaunt es nicht, dass das Motiv des gegen etatistische Ordnungsversuche kämpfenden Individuums oft auch in den dystopischen Narrativen aktueller Future-Fiction über das Motiv einer Bündnispolitik dominiert.⁹³ Auch bei Beckett, der, wie Christopher Owen auf dem Bücherblog *The Book*

88 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 7.

89 Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 14.

90 Ebd., 15.

91 Vgl. Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 7.

92 Ebd., 9.

93 Was, wie im Verlauf dieser Studie gezeigt werden soll, nicht bedeutet, dass das Motiv einer «radically diverse alliance politics» in Moylans Sinne in aktueller Future-Fiction nicht ebenfalls Resonanz erfährt.

Wars treffend festhält, liberal-humanistische Philosophie mit evolutionstheoretischen Ansätzen kombiniert,⁹⁴ wirkt das Motiv strukturbildend.

In ihrem Prüfungsgespräch reflektiert Anaximander Platos Konzept eines sicheren, stabilen, weil streng geordneten und entindividualisierenden Kollektivismus sehr kritisch.⁹⁵ Sie tut dies, indem sie Individualismus und unabhängiges Denken, Letzteres zusammengefasst im platonischen Konzept der Idee (*the Idea*) zur Bedingung, ja Essenz von Menschlichkeit und Evolution erklärt und damit auch essenzialisiert, das Bedürfnis, sich ganz dem Staate beziehungsweise dem Kollektiv einzuverleiben, dagegen entschieden negiert:

In its beginnings, The Republic had planted the seeds of its own destruction. Plato's first dictum, which opens The Republican Charter, reads as follows: It is only in the State that the People may find their full expression. For the People are the State, and the State is the People. The founders of The Republic sought to deny the individual, and in doing so they ignored a simple truth. The only thing binding individuals together is ideas. Ideas mutate, and spread; they change their hosts as much as their hosts change them. The founders believed that by removing the child from the family, and the partners from each other, they could break down the usual loyalties, and replace them with loyalty towards the state. But there were many unintended effects. The people were forced to live in large single sex communes. They ate, played, slept and worked together; and they talked to one another. The Republic had established an incubator for new ideas. Although The Republic could control the information pumped into the communes, it could not control the way information changed shape inside the heads of the women and the men that it visited.⁹⁶

Aus der Perspektive einer zunehmenden Anzahl solcherart inspirierter, konspirativer BürgerInnen, so Anax, habe sich Platos Republik in einen totalitären Überwachungsstaat verwandelt: Von einer Generation mitgetragen, die sich nach Krieg und globalen Seuchen nach Sicherheit sehnte, beruhte Platos Republik wie alle Utopien auf Stabilität, die wiederum auf der Abschottung von allen äusseren und der Überwachung aller inneren potenziell stabilitätsgefährdenden Entwicklungen beruht. Die Gewährleistung der äusseren Stabilität verlangt wie in

94 Owen 2013, *Bernard Becketts' Genesis*, <https://thebookwars.wordpress.com/2013/11/15/bernard-becketts-genesis> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

95 Platons Utopie krankt laut Schölderle noch an anderen Mängeln. So bescheinigt er der *Politeia* die Intention, einen Massstab für gerechte Ordnungen vorzustellen – das heisst «Kriterien eines idealen, weil gerechten Staates zu entwickeln» (Schölderle 2012, *Geschichte der Utopie*, 56). Statt Gleichheit aller BürgerInnen zu verwirklichen, vertreten aber sowohl Platon als auch sein fiktives Äquivalent eine Bevorteilung der herrschenden Schicht, sowohl in Bezug auf persönliche Freiheiten als auch auf die Möglichkeit zu Besitz und zur Gründung einer traditionellen Familie. Das System wird also in *Genesis* nie als an sich «gerechtes» vorgestellt, was die Notwendigkeit der Revolution zusätzlich legitimiert.

96 *Genesis*, 65 f.

anderen dystopischen Gebilden der Weltliteratur⁹⁷ die Konstruktion eines kollektiven Feindbildes, die Gewährleistung der inneren Stabilität nach Massnahmen, die von der Überwachung der Individuen mittels implantierter Chips bis hin zur Euthanasie von Kindern mit genetischen Markern, die unberechenbares Verhalten suggerieren, reichten. Es sind Massnahmen, die von der kriegsgebeutelten älteren Generation mitgetragen werden, gegen deren Zumutungen und Begrenzungen eine jüngere, in Sicherheit aufgewachsene Generation aber Einspruch erhebt: «Fear becomes a memory. Terror becomes routine; it loses its grip. People were starting to ask questions about the Outside. Others were questioning The Republic itself. [...] Most importantly of all, the leaders themselves were being questioned.»⁹⁸ *Genesis* verweist hier auf die unterschiedliche Wahrnehmung jeder Utopie. Laut Peter Werder sind Utopien wie Dystopien hervorragende Gradmesser gesellschaftlicher Werte und Diskurse, die aufzeigen, «wie sehr sich die gesellschaftlichen Werte im Laufe der Zeit ändern, so dass aus ursprünglichen Utopien aus heutiger Sicht unwünschte Dystopien geworden sind».⁹⁹ In der Handlung von *Genesis* manifestiert sich dieser Wertewandel im Laufe weniger Jahrzehnte, und das grösste Konfliktpotenzial entzündet sich auch hier zwischen den Polen von Freiheit und Sicherheit, oder, in Spiegels Worten, salopp mit Bezug auf das nonkonforme Individuum formuliert: «Die Feinde der Utopie sind die Helden der Dystopie.»¹⁰⁰

Mehr noch: Die vom Staat als nicht systemkonform klassifizierten und unterdrückten Werte und Verhaltensweisen, namentlich «Impurity of Breeding, Impurity of Thought, Indulgence of the Individual, Commerce, and The Outsider»,¹⁰¹ kumuliert in den von Anax so benannten und damit normalisierten «usual loyalties»,¹⁰² werden in antiutopischen literarischen Dystopien zu zentralen Tugenden erhoben: (heteronormative) Paarbeziehungen, autonomes Denken, Individualismus, Liberalismus und die mit all diesen Tugenden verknüpfte Figur des nonkonformen Aussenseiters zählen zu den utopischen Impulsen sowohl der klassischen als auch der jugendliterarischen Dystopie; sie bilden die implizit bis explizit formulierten Gegenwerte zum als abstossend inszenierten System und perpetuieren nicht selten zeitgenössische kulturelle Leitbilder wie eben jenes des

97 Wie zum Beispiel Orwells fiktionales Oceania, das seine Einheit durch Abgrenzung von den wechselnden – Kriegsgegnern Eurasia und Eastasia definiert und stabilisiert.

98 *Genesis*, 62.

99 Werder 2009, *Utopien der Gegenwart*, 19.

100 Spiegel 2007, *Schöne Aussichten*, 132, www.simifilm.ch/pdf/Spiegel.S2008a.pdf (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

101 *Genesis*, 12.

102 Ebd., 65.

flexiblen, konkurrenzorientierten und individualistischen Individuums, das der sozioökonomischen Gegenwartsordnung als zentrale Ressource dient. Also erzählt auch Anax in der Folge von nonkonformen, rebellischen Individuen, die sich der Kontrolle des Staates entzogen hätten, um ihr Recht auf Individualismus einzufordern – allen voran von dem als Held gefeierten Rebellen Adam Forde, der die Überwindung von Platos alter Ordnung und die Entstehung von Anax' gegenwärtiger Gesellschaft massgeblich mitbestimmt und dem sie ihre Forschungstätigkeit gewidmet hat. Adam entspricht dem für die klassische Dystopie prototypischen Figurentyp des unangepassten Aussenseiters, wie er etwa in den Figuren von Orwells Tagebuch schreibendem Protagonisten Winston Smith verkörpert wird: «There had been troubles in his past; he was known to be a loner, unconnected and rebellious.»¹⁰³

In der Folge repetiert Anax mit Adams Biografie denn auch die für die Dystopie prototypische Struktur der «Bekehrung» eines oder mehrerer Angepasster durch einen beziehungsweise eine Gruppe von Unangepassten.¹⁰⁴ In klassischen Dystopien führt diese «Bekehrung» meist nicht bis zur Revolution. Der Widerstand einzelner oder einer Gruppe von Individuen scheitert in der Regel an der Übermacht des Systems, sodass der utopische Impuls auf die von Moylan erwähnte grundsätzliche Integrität des Individuums beschränkt bleibt. Und sogar die wird als ausgesprochen gefährdete inszeniert. So ist Aldous Huxleys Aufwiegler Bernard Marx sofort bereit, mit dem System zu kooperieren, sobald ihm daraus persönliche Vorteile erwachsen; der ihm als Kontrastfigur gegenübergestellte Aussenseiter John, «the Savage», findet einen Ausweg aus dem ebenso entfremdenden wie verführerischen globalkapitalistischen System nur im Suizid.¹⁰⁵ Julia und Winston, George Orwells konspiratives Liebespaar, verrät unter Folter sowohl den Liebespartner als auch die eigenen Ideale. Als «Bekehrte» werden beide zurück in die totalitäre Wirklichkeit entlassen, wo sie auf ihre Exekution warten. Der Roman endet mit der vollkommenen Unterwerfung Winstons unter die Allgewalt des grossen Bruders, mit jener «final, indispensable, healing change», die in Winstons abschliessende Selbstaufgabe mündet: «O stubborn, self-willed exile from the loving breast! Two gin-scented tears trickled down the sides of his nose.

103 Ebd., 67.

104 Vgl. dazu unter anderem Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 65–67 sowie Ferns 1999, *Narrating Utopia*, Kapitel 4: *Dystopia: The Dream as Nightmare*.

105 Vgl. Huxley (1932) 2004, *Brave New World*, insbesondere Kapitel XVIII, 213–229, in dem John sich von der Zivilisation entfernt in einem Versuch, ein strenges Eremitendasein zu führen, von ihr aber als ihr konstitutives Aussen eingeholt und verführt wird, worauf er sich erhängt.

But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother.»¹⁰⁶

Widerständiges Potenzial ist in diesem «anti-utopian pessimism» letztlich keins mehr vorhanden; insbesondere Orwells von Mangel, Paranoia und Gewalt dominierter totalitärer ozeanischer Überwachungsstaat bildet, wie Moylan schreibt, «the quintessence of the bad place in our time».¹⁰⁷ Die Zukunft, wie Parteimitglied O'Brien sie prophezeit, während er den inhaftierten Winston foltert, ist vollkommen schwarz:

“Do you begin to see, then, what kind of world we are creating? It is the exact opposite of the stupid hedonistic Utopias that the old reformers imagined. A world of fear and treachery and torment, a world of trampling and being trampled upon, a world which will grow not less but more merciless as it refines itself. Progress in our world will be progress towards more pain. [...] If you want a picture of the future, imagine a boot stamping on a human face – for ever.»¹⁰⁸

O'Brien, der aus Winstons Perspektive bis zuletzt als Autoritätsperson inszeniert wird, erteilt damit nicht nur der Utopie als Gesellschaftsentwurf eine radikale Absage; er verabschiedet mit dem Konzept des rebellischen Individuums auch die später von Anax und ihren jugendliterarischen Gefährtinnen wieder vertretene Idee eines unantastbaren Kerns im Menschen, der allen Widrigkeiten zum Trotz zu utopischen Träumen neigt. «You are imagining that there is something called human nature which will be outraged by what we do and will turn against us», sagt O'Brien zu Winston. «But we create human nature. Men are infinitely malleable.»¹⁰⁹

Damit ist zugleich das antiutopische Kernelement der klassisch-dystopischen Schreckensvision enthüllt, wie Ferns es beschreibt: «[...] the fear that we are simply creatures of our society – that what we take to be our essential identity is in fact socially constructed, and hence susceptible to radical change under different social circumstances.»¹¹⁰ Und wenn Winston trotz rationaler Einsicht in seine Chancenlosigkeit bis zu seiner finalen Kapitulation im Folterzimmer 101 darauf gehofft hat, dass es ihm gelingen wird, sein innerstes Wesen vor der Gehirnwäsche zu verschliessen – «to keep the inner heart inviolate»¹¹¹ –, so macht seine finale Selbstaufgabe unter den allgegenwärtigen Augen des grossen Bruders auch diesen letzten potenziell utopischen Impuls zunichte.

106 Orwell (1949) 2003, *Nineteen Eighty-Four*, 342.

107 Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, 161.

108 Orwell 2003, *Nineteen Eighty-Four*, 306 f., Hervorhebungen im Original.

109 Ebd., 309.

110 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 107.

111 Orwell 2003, *Nineteen Eighty-Four*, 321 f.

Vor dem Hintergrund dieser klassischen, militant-dystopischen (Orwell) beziehungsweise dezidiert antiutopischen (Huxley) Dystopien ist auch Spiegels Kritik an der begrenzten politischen Sprengkraft der Dystopie zu lesen. Orwells Dystopie gewinnt ihre politische Brisanz vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund des diktatorischen Faschismus und Stalinismus; Huxleys «schöne neue Welt» ist als kritische Satire auf einen sich entfaltenden globalen Kapitalismus zu lesen.¹¹² Beide warnen zwar vor umfassenden Gesellschaftsentwürfen. Aber wenn ihr gesellschaftskritisches Potenzial auch hoch ist, ist es doch stark auf ihren Entstehungskontext bezogen, und ihr transformatorischer Impuls bleibt gering, mehr noch: Die Möglichkeit radikalen gesellschaftlichen Wandels wird bei Huxley wie bei Orwell negiert. Wo die Utopie einer kritisierten Gegenwart auch jenseits umfassender Verwirklichungsansprüche immerhin konstruktive Gegenbilder gegenüber stellt und die Möglichkeit offeriert, «jenseits des Status quo zu denken», belässt es die antiutopische beziehungsweise militante Dystopie laut Spiegel zumeist dabei, «Warnzeichen» zu senden, die «zur Umkehr bewegen» sollen.¹¹³ Und wenn dieser Warnfunktion der kulturkritische Gehalt meines Erachtens auch nicht abgesprochen werden darf, ist Spiegel doch in der Beobachtung zuzustimmen, dass sich diese Form der Schreckensvision oft «in kulturkonservativem Wehklagen» und latenter Rückwärtsgewandtheit ergeht:

[...] unterschwellig hält sie die Vergangenheit hoch, ihre Parole ist ein beherztes ›Zurück zu ...‹. Darin zeigt sich die Gattung von ihrer konservativen oder zumindest zutiefst nostalgischen Seite: Irgendwann, in einem unbestimmten Früher, war alles besser, und Rebellentum sowie Unangepasstheit drückt sich deshalb oft in der Liebe für ›alte Dinge‹ wie Schallplatten, Bücher, Musik und Gemälde aus. [...] Die Rebellion, die Teil jeder Dystopie ist, ist somit oft eine Rückkehr zu den ›guten alten Werten‹ wie eben Platten, Familie, Liebe.¹¹⁴

Auch Chris Ferns verweist 1999 in seiner erzähltheoretischen Studie *Narrating Utopia* auf die Tendenz der klassischen Dystopie, Widerstand in einem traditionellen Wertesystem zu verorten und ihn darüber hinaus vom Politischen ins Private zu verlagern: «For the most part, resistance manifests itself more in the sexual than the political realm – and then most often in the form of the reassertion of more traditional sexual values.»¹¹⁵ Ähnlich wie Spiegel unterstellt er der klassischen Dystopie allgemein eine Tendenz zum Konservatismus und zur nostalgi-

112 Vgl. dazu exemplarisch Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, speziell 161–163; Seed 2008, *Aldous Huxley: Brave New World*; und Ferns 1999, *Narrating Utopia*, Kapitel 4: *Dystopia: The Dream as Nightmare*.

113 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 78 und 79.

114 Ebd., 79f.

115 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 121.

schen Idealisierung der Vergangenheit.¹¹⁶ Dem als dystopisch inszenierten System werden keine Entwürfe eines gerechteren, sozialeren Miteinanders entgegengestellt; in binären Oppositionen wird stattdessen das Private gegen das Öffentliche, das Ländliche gegen das Städtische, die idealisierte Vergangenheit gegen die bedrückende Gegenwart, die stabile heterosexuelle Zweierbeziehung gegen eine freizügigere sexuelle Moral (oder verordnete Asexualität) ausgespielt.¹¹⁷ Besonders in Bezug auf die bei Orwell dargestellte Beziehung zwischen Winston und Julia findet Ferns klare Worte: «In the end, what is opposed to the massive tyranny of the state is little more than a bourgeois domestic idyll, a brief, fragile dream of quasi-marital bliss.»¹¹⁸ An die Stelle gesellschaftspolitischer Entwürfe tritt die Beschwörung individueller Tugenden, die sowohl in der klassischen Dystopie als auch in der jugendliterarischen Aktualisierung zeitgenössischen Werten entsprechen und doch verblüffend stabil bleiben.

So werden auch in Anax' Erzählung vom Aufstieg des Soldaten Adam zum Symbol der Revolution gegen das als totalitär wahrgenommene System ganz ähnliche Muster sichtbar. Adams erster rebellischer Akt besteht darin, dass er sich trotz der Geschlechtersegregation zu einem Mädchen schleicht; die Stabilität seiner Gesellschaft opfert er später für die Rettung einer unbekannten jungen Frau, die in der Folge Eve genannt wird.¹¹⁹ In seiner nach einem zweckrationalen Reproduktionssystem geordneten Gesellschaft steht er für heterosexuelle Zweierbeziehungen und liberal-humanistische Werte, ohne allerdings konkrete Anstöße für eine bessere Gesellschaft ins Spiel zu bringen. In genau dieser Haltung aber sieht Ferns auch die Ursache für den Mangel des transformatorischen Potenzials anti-utopischer Dystopien und für ihre Tendenz zur Rückwärtsgewandtheit:

Thus, while dystopian parody of the utopian ideal exposes many of its underlying implications, the very closeness of the relationship between parody and original results in the reproduction of some of the latter's most problematic features. While designed as an attack on the utopian dream of a static, all-embracing order, dystopian fiction nevertheless accepts utopia's underlying premise: that its ideal of a synchronous total system is the only viable alternative to the chaos and flux of history in process. All that differs in dystopia's parodic inversion is that the utopian ideal is presented as undesirable, the corollary being that a return to the world as it is now becomes the goal. As a counter to the threat of a utopian future, the dystopian writer often ends up merely reasserting the values of the past.¹²⁰

116 Ebd., 128.

117 Ebd., 120f.

118 Ebd., 124.

119 Spahn (2016, *Is the Reader Human?*, 158) bezeichnet Adam und Eve treffend als «the first heteronormative couple».

120 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 127f., Hervorhebung M. K.

Über diese Darstellung des Status quo als bevorzugbare Alternative hinaus führt die antiutopische Dystopie laut Ferns ihre eigene Prämisse ad absurdum: Dass eine stabile, statische Ordnung nicht realisierbar sei, widerlege sie, wenn sie das – patriarchale – dystopische System über alle Befreiungsversuche der rebellischen Individuen hinaus triumphieren lasse: «albeit from a different perspective, dystopian fiction reenacts the triumph of an *essentially masculine dream of order*».¹²¹ Moylans, Spiegels und Ferns' Perspektiven heben jeweils einen spezifischen gesellschaftspolitischen Aspekt der literarischen Dystopie hervor, der für die Analyse ihres kulturkritischen und transformatorischen Potenzials gewinnbringend erscheint, aber auch die Grenzen dieses gesellschaftspolitischen Potenzials sichtbar macht.

Ferns' Analyse zeichnet sich insbesondere aus durch eine Hervorhebung der stark vergeschlechtlichten Erzähl- und Wertestrukturen klassischer Dystopien und ihre Tendenz, einen maskulinen Ordnungs- und Herrschaftsanspruch letztlich zu perpetuieren. Demgegenüber hebt er das subversive Potenzial jüngerer, zumeist von Frauen verfasster Texte wie Atwoods *Handmaid's Tale* hervor. Atwoods Roman bricht mit der Figurenkonstellation der Frau als «disruptive force» und des Mannes als aktiv gegen das System agierendes Individuum¹²² und stellt dem patriarchalen, auf sexuelle Orthodoxie pochenden diktatorischen Regime eine auf den ersten Blick passiv erscheinende, kompromissbereite, letztlich aber unbesiegte Ich-Erzählerin entgegen, deren bis zum Ende lebendiges, unzählbares, integrires und kreatives Innenleben im Zentrum der Erzählung steht.¹²³ Anders als für die männlichen Figuren der klassischen Dystopien werden die Werte des Systems nie zu Offreds eigenen: «Although her thoughts are about all she *does* have left her, the privacy of her mind remains inviolable.»¹²⁴ Offreds ungebrochene Perspektive, die patriarchale Dominanz nicht selten als lächerlich erscheinen lässt und den offiziellen Diskurs unterminiert; ihre Freude am heimlichen Lachen, das die Potenz der Machthaber unterminiert,¹²⁵ ihre Erinnerungen an geliebte Menschen und endlich ihre Flucht nach vorne statt in die Vergangenheit werden zu eigentlichen utopischen Impulsen dieser Form der Dystopie, die ich mit Moylans Begrifflichkeit als *utopian dystopia* beziehungsweise *critical dystopia* oder mit Suvin als *fallible dystopia* bezeichnen würde.

121 Ebd., 129, Hervorhebung M. K.

122 Vgl. ebd., 115–118, Zitat 115; mehr zur «disruptive force» im Kapitel *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*.

123 Vgl. ebd., vor allem 131 f.

124 Ebd., 132, Hervorhebung im Original.

125 Vgl. ebd., insbesondere 131–134.

Eben dieser *utopian* oder *critical dystopia* spricht Moylan in *Scraps of the Untainted Sky*¹²⁶ das Potenzial zu, in den LeserInnen einen auf die eigene Gesellschaft bezogenen Reflexionsprozess in Gang zu setzen, der dazu anregt, Gegebenes zu hinterfragen, (soziale) Missverhältnisse als *strukturelle* zu betrachten und alternative Strukturen und neue Formen von (politischen) Allianzen zu imaginieren. Moylan macht in der anglo-amerikanischen Science-Fiction seit Mary Shelleys *Frankenstein* die zwei zentralen Narrative «alienation and discovery» (3) aus, die den ProtagonistInnen und mit ihnen den LeserInnen eine fruchtbare ««anthropological strangeness»» (4)¹²⁷ abverlangen – sowohl in Bezug auf ihre eigene als auch auf die «fremde» Welt und ihren eigenen Platz darin: «this fictive practice has the formal potential to *re-vision* the world in ways that generate pleasurable, probing, and potentially subversive responses in its readers.» (4, Hervorhebung M. K.) In der mit der von den SF-LeserInnen (mit-)vollzogenen Praktik des «world-building» liegt seiner Auffassung nach sowohl die kulturkritische als auch die transformatorische Kraft des Genres:

Such world-building is both the deepest pleasure of reading sf and the source of its most powerfully subversive potential, for if a reader can manage to see the world differently (in that Brechtian sense of overcoming *alienation* by becoming critically *estranged and engaged*), she or he might just, especially in concert with friends or comrades and allies, do something to alter it [...]. (5, Hervorhebungen M. K.)

Akzeptiere man den Umstand, dass anstelle der *Handlung* die jeweilige *Welt* das Zentrum eines subversiven SF-Textes bilde, sein «dangerous knowledge» enthalte und mit ihm das Potenzial, den Status quo zu transformieren, dann könne die aktive Konstruktion dieser Welt und ihrer sozialen Ordnung einen reflexionsfördernden Prozess auslösen (6).¹²⁸ Moylan demonstriert diesen Prozess anhand einer *critical utopia*: Joanna Russ' Kurzgeschichte *When It Changed* (1972). Seine Lesart wird hier in verkürzter Form wiedergegeben, um den kritisch-transformatorischen Gehalt der Gattung zu verdeutlichen.

Die ehemalige Erdkolonie *Whileaway*, die nach einer grossen Seuche «nur» noch von Frauen und Mädchen bewohnt wird, hat sich zu einer utopisch anmutenden, postkolonialistischen, postpatriarchalen, dezentralisierten und überwiegend agra-

126 Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

127 Moylan beruft sich mit dem Begriff auf Latour und Woolgar. Später führt er aus: «As many writers, fans, and scholars of sf have noted, the experienced sf reader moves through a text like a traveler in a foreign culture or a detective seeking clues to unravel the mystery at hand.» (7)

128 Mit den für diesen Prozess verwendeten Begriffen «feedback loop» beziehungsweise «feedback oscillation» bezieht Moylan auf Suvins Konzept der Beziehung zwischen LeserIn und SF-Text, mit «reading protocol» auf den von Delany beschriebenen Textproduktions- und -rezeptionsprozess.

rischen Gemeinschaft mit sparsam, aber gezielt eingesetzter Industrie und Technologie entwickelt; sie gewinnt ihren ausschliesslich weiblichen Nachwuchs aus dem Verschmelzen von Eizellen im Rahmen gleichgeschlechtlicher Beziehungen und erzieht die Töchter zu emotionaler und physischer Stärke (die auch Aggression beinhaltet): «a messy, lively, and <critical> utopia» (10). Zentral ist hier, dass die Gesetzmässigkeiten dieser Welt nicht in einer Exposition offengelegt werden, wie dies in klassischen Utopien wie *Brave New World* oft der Fall ist,¹²⁹ sondern von den LeserInnen Schritt für Schritt, unterbrochen von ständigen Relektüren bereits gelesener und unwillkürlich «falsch» interpretierter Passagen, konstruiert werden müssen.

So offenbart sich etwa das Geschlecht der Ich-Erzählerin, die, basierend auf einem heteronormativen Bezugsrahmen, intuitiv als Mann klassifiziert wird, nachdem sie die Bezeichnung «my wife» benutzt hat, erst im zweiten Teil der Geschichte. In einer komplexen «interpretive spiral» und nicht selten «only after several swift glances back up the page» (11 f.) werden im Folgenden nicht nur die Gesetzmässigkeiten der fiktiven Gesellschaft von *Whileaway* Schritt für Schritt (re-)konstruiert, sondern auch die dem eigenen Interpretationsprozess zugrunde liegenden sozialen Paradigmen enthüllt und dekonstruiert: etwa die einer «natürlichen» Zweigeschlechtlichkeit und Reproduktionspolitik, Heterosexualität, Rollenteilung und phallogozentrischen Sprache. Ich-Erzählerin Janet fungiert dabei als Mittlerin zwischen den LeserInnen, den Erdmännern, die sie (noch) nicht versteht und die dabei sind, die Kolonie zurückzuerobern, und den Frauen von *Whileaway*, welche die Sprache der Männer (noch) nicht sprechen. Sie macht die LeserInnen dabei zu ZeugInnen einer feministischen Utopie, die, so viel wird am Ende deutlich, an ihr Ende gelangt ist, weil «[t]he ideological apparatuses of patriarchy [...] and imperialism [...] have once again begun their nasty work [...] asserting and imposing the earthly version of male-female binary codes» (13) – gipfelnd in den gleichzeitig homophoben, misogynen und kolonisatorischen Worten des einen Mannes an Janet und ihre Frau Katy:

“[...] I believe in instincts, even in Man, and I can’t think that the two of you – a machinist, are you? And I gather you are some sort of chief of police – don’t feel somehow what even you must miss. You know it intellectually, of course. There is only half a species here. Men must come back to *Whileaway*.”¹³⁰

129 Huxleys erstes Kapitel beginnt nicht nur damit, dass das Motto des World’s State – «Community, Identity, Stability» – enthüllt wird, sondern mit einer geführten und kommentierten Tour durch die Laboratorien, Schlafstätten und Erziehungsräume der BewohnerInnen dieser Welt (vgl. *Brave New World*, 1–14).

130 Russ 1972, *When It Changed*, 6. Die 1972 erschienene Anthologie *Again, Dangerous Visions*, in der die Kurzgeschichte erstmals erschien, ist mittlerweile vergriffen, zitiert wird deshalb

Doch auch wenn Russ' Geschichte in Suvins Terminologie als *fallible eutopia*, als gefährdete und schliesslich von den hegemonialen Machtverhältnissen verinnahmte Utopie klassifiziert werden muss,¹³¹ bleibt, ähnlich wie im Falle von Offred, in Form der Selbstvergewisserung durch die eigene Biografie das Wissen um mögliche Alternativen, um eine mögliche Unterwanderung hegemonialer (in diesem Falle patriarchal-heteronormativer) Strukturen und auch um deren keineswegs natürliche, sondern diskursiv, auch gewalttätig durchgesetzte Grundlagen: «Only this subversive knowledge can potentially break through the normative and naturalized social construction to which they [und mit ihnen die LeserInnen, M. K.] are being subjected.» (14)

Gegenüber dieser eher optimistischen Einschätzung des kritisch-transformatorischen Gehalts (kritischer) Dystopien sieht Spiegels eher skeptische, weil stärker auf klassische Dystopien zielende und deren restaurativen Gestus hervorhebende Einschätzung das kritische Potenzial der Dystopie vor allem dann realisiert, «wenn sie sich mit sich selber beschäftigt, [...] tatsächlich zur Anti-Utopie – also zur Kritik am utopischen Konzept an sich – wird. Hier wird die Spannung, die beide Gattungen definiert, offengelegt, hier wird das grundsätzlich Fragwürdige des utopischen Gedankens radikal seziert.»¹³² Vor einem westlichen gesellschaftspolitischen Hintergrund, der kollektiven Utopien ohnehin skeptisch, wenn nicht gar offen ablehnend gegenübersteht, stellt sich allerdings die Frage, welches kritische Potenzial *aktuelle* literarische Antiutopien denn bergen könnten, konkreter: auf welche utopischen Entwürfe sich ihre Kritik überhaupt *beziehen* würde.

Position zu dieser Frage beziehen, nach wie vor und wieder vermehrt, sozialistische und feministische, dezidiert kapitalismuskritische Perspektiven. In seinem marxistischen, ideologiekritischen Ansatz bezeichnet Suvin den Kapitalismus (beziehungsweise Postfordismus) als mächtigste, selbst ernannte Utopie der Gegenwart, die für die meisten Menschen tatsächlich längst zur Dystopie geworden sei:

If history is a creatively constitutive factor of utopian writings and horizons, then we also have to recognize the epistemic shift beginning in the 1930s and crystallizing in the 1970s: capitalism co-opts all it can from utopia (not the name it abhors) and invents its own, new, dynamic locus. It pretends this is a *finally realized eutopia* (end of qualitative history); but since it is in fact for 85 percent of humanity clearly and for 13–14 percent subterraneously a dystopia, it demands to be called *Anti-Utopia*. We

aus dem online bereitgestellten Text, <http://bobblyman.net/englt392/texts/When%20It%20Changed.pdf> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

¹³¹ Vgl. Suvin 2003, *Theses on Dystopia* 2001, 195.

¹³² Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 81.

live in an ever faster circulation of a whirligig of fads that do not better human relationships but allow heightened oppression and exploitation, especially of women, children, and the poor [...]. The economists and sociologists I trust call it Post-Formism and global commodity market – unregulated for higher profit of capital, very regulated for higher exploitation of workers.¹³³

Ähnlich, wenn auch stärker auf neoliberale Geschlechterpolitik und -machtverhältnisse zielend, argumentiert rund zehn Jahre später die britische sozialistische Journalistin Laurie Penny, deren feministische Schriften *Meat Market* (2011), *Unspeakable Things* (2014) und *Bitch Doctrine* (2017) als provokante Beiträge zu einer Debatte über die Bedingungen von Freiheit, Beziehungen, Sexualität, Geschlecht und Weiblichkeit im Neoliberalismus zu lesen sind. In *Unspeakable Things* schreibt Penny, dass der Markt zur eigentlichen Utopie der Gegenwart erhoben worden sei und in seinen Mechanismen und Regulierungsverfahren die Rolle des Staates eingenommen habe:

‘Neoliberalism’ refers to the attempt to reorganise society and the state on the basis of an ideal of ‘the market’. Neoliberalism proclaims that the logic of business and money is the best determinant of human happiness. Neoliberalism also says that human beings can’t be trusted, so the market must necessarily dictate what the people want. Every category of human interaction, therefore – from the public sector to the intimate adventures of love and lust – must be made to work more like a market, with in-built competitive mechanisms and cost controls.¹³⁴

Wenn Francis Fukuyamas Rede vom «Ende der Geschichte» (Essay im *National Interest*, 1989) auf der These beruhte, dass sich nach dem Zusammenbruch des Realsozialismus endgültig eine liberale Marktordnung und Demokratie durchsetzen müsse,¹³⁵ und sich demgegenüber von linker Seite – wie zum Beispiel von der Redaktion der linken Schweizer Wochenzeitung WOZ – die Klagen häufen, dass sich eine Alternative zum Kapitalismus nur noch als «seine letzte Konsequenz» denken lasse, als «Staub und Asche, die Vision einer Welt nach dem Kollaps»,¹³⁶ so kritisiert Penny *beide* Erzählungen: Beide aufgrund ihres mangelnden sozial-transformatorischen Potenzials, die letztere aufgrund ihrer vergeschlechtlichten Implikationen:

133 Suvin 2003, *Theses on Dystopia* 2001, 191 f., Hervorhebungen M. K. Der Begriff «Locus» dient ihm, ebenso wie «Horizon» und «Orientation», als Analysekategorie, wobei «Locus» den Standpunkt eines Akteurs bezeichnet, «Horizon» den Fluchtpunkt, in dessen Richtung sich dieser Akteur mit seinen Entwürfen bewegt, und «Orientation» den die beiden Punkte verbindenden Vektor.

134 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 2 f.

135 Vgl. Fukujama 1989, *The End of History*, in: *The National Interest*, www.wesjones.com/eoh.htm (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

136 *Den Widerspruch umarmen*, WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 1.

Civilisation, they say, needs to collapse completely before we can have the revolution we need. I have heard almost no women argue this, partly because women and queers have less reason to fantasise about civil unrest, and partly because in practice, what the slow collapse of society actually entails is women picking up the pieces, mending the broken bones and broken hearts and shouldering the extra work where the fabric of society rots and rends.¹³⁷

Obwohl Penny selbst die Rhetorik der Apokalypse bemüht – «This is a good time to gather our weapons. If it's all going to end in ruins, let's have them be beautiful ruins» –, nutzt sie diese Rhetorik in ihrer ironisiert-überzeichneten Form letztlich, um eine radikale Umwälzung der gegenwärtigen Ordnung aus dem Jetzt heraus – «let's start now, while we still have Wi-Fi and central heating» – zu fordern:¹³⁸ «Mutiny is necessary. Class mutiny, gender mutiny, sex mutiny, love mutiny. It's got to be mutiny in our time.»¹³⁹

Mit diesem Aufruf zur Revolution ist Penny keineswegs allein. Insbesondere in feministischen und sozialistischen Diskursen ist ausserdem gerade die Utopie wieder zum Katalysator für als notwendig erachtete soziale Umbrüche erklärt worden. So widmete die WOZ im April 2015 der Utopie ein Dossier mit dem Ziel, das in Verruf geratene Konzept zu rehabilitieren und zu aktualisieren. Weil die technologischen Utopien der Gegenwart, so der Literaturwissenschaftler Philipp Theisohn im Interview, im Gegensatz zu den vor allem in den 1980er- und 90er-Jahren formulierten, von Donna Haraway angestossenen cyberfeministischen Interventionen¹⁴⁰ lediglich auf eine Potenzierung des Bestehenden, ein Fortschreiben des «Prinzip des Spätkapitalismus» beziehungsweise dessen räumlich-kolonistische Expansion – etwa in den Weltraum – verheissen würden und Utopien nur noch auf einer Grundlage denkbar wären, die mit diesen hegemonialen Parametern des Fortschritts bricht,¹⁴¹ lässt die WOZ anschliessend den Schriftsteller Raul Zelik über eine utopische Politik der Gegenwart nachdenken.¹⁴² Zelik macht deutlich, dass das Nachdenken über eine Alternative zum Kapitalismus so schwierig geworden sei, weil es

¹³⁷ Penny 2017, *Bitch Doctrine*, 17f.

¹³⁸ Ebd., 19f.

¹³⁹ Penny 2014, *Unspeakable Things*, 22.

¹⁴⁰ Vgl. dazu Haraway 1991, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* sowie unter anderem folgende Anthologien: Wolmark (Hg.) 1999: *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*; Gray (Hg.) 1995: *The Cyborg Handbook*; Kirkup u. a. (Hg.) 2000: *The Gendered Cyborg*; Gieselbrecht / Hafner (Hg.) 2001: *Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht*.

¹⁴¹ Philipp Theisohn im Interview mit Keller 2015, *Krise der Utopie*, WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 16.

¹⁴² Raul Zelik ist Co-Autor des mit Elmar Altvater verfassten, 2015 neu aufgelegten Gesprächsbuchs *Vermessung der Utopie* (Bertz + Fischer 2015).

im Kapitalismus ja kein Zentralkomitee [gibt], dessen Sturz Veränderungen nach sich zieht. Der Kapitalismus beruht auf Abstraktion: Zwar profitieren auch hier bestimmte Menschen, doch mehr noch wirken Märkte und Dispositive, Zwangsvorstellungen und das Gesetz der Akkumulation. Der Sturz einer Regierung oder die Verhaftung von BankerInnen und Grossindustriellen wären in der Sache nicht falsch, aber würden noch keinen Systemwechsel nach sich ziehen.¹⁴³

Zelik folgert, dass politische Utopien des 21. Jahrhunderts zum einen «konkreter vorstellbar machen [müssten], wie jenseits von Kapitalverwertung und Konsum gelebt und produziert werden könnte», und zum anderen keine Entwürfe in Gestalt eines abschliessenden Modells vorlegen dürften, «das der Gesellschaft überzustülpen wäre». Die damit einhergehenden demokratischen, ökonomischen und ideologischen Probleme sieht er nur durch eine Strategie lösbar, welche die Vielzahl von bereits existierenden «Bewegungen, Arbeitsformen und praktischen Ansätzen, die über den Kapitalismus hinausweisen und einen konkret-utopischen Aspekt besitzen [...] zu einer wirkmächtigen Bewegung verbinden» würde. In Zeliks Skizze hat die Utopie stets prozesshaften Charakter: «Es geht darum, Tauschverhältnisse und Inwertsetzung zurückzudrängen, durch Solidarität und radikaldemokratische Organisationsformen zu ersetzen und den verbindenden politischen Charakter dieser Einzelpraktiken sichtbar zu machen.»¹⁴⁴

Auch Suvin sieht angesichts institutionalisierter Ausbeutung und Kommodifizierung die Notwendigkeit neuer Utopien gegeben.¹⁴⁵ Utopi(ani)smus definiert er dabei in Abgrenzung zu den «privaten» neoliberalistischen Glücksversprechen als «an orientation toward a horizon of radically better forms of relationships among people» (187). In ihrer literarischen Ausprägung markiert er, ähnlich wie Moylan, die Science-Fiction als privilegierten Ort. Fruchtbare Ansätze utopischen Denkens, die auf «a radically changed community» mit gerechteren sozialen Beziehungen zielen, ortet er in den komplementären, historisch aufeinanderfolgenden Formen der *fallible eu-* beziehungsweise *dystopia*. Der ersten, in den 1960er- und 70er-Jahren dominierenden Textgruppe bescheinigt er zusätzlich zur klassisch-utopischen Gegenwartskritik eine radikale, aus einer marginalisierten Position heraus erhobene Stimme, die gegen den Verzicht auf soziale Utopien zugunsten hegemonialer Strukturen Einspruch erhebt (195 f.). Der zweiten, auf Reagan-Ära und Postfordismus reagierenden Gruppe schreibt er einen utopischen Impuls zu, der sich gegen die im Text gespiegelten dystopischen Tendenzen

143 Zelik 2015, *Die Strategie zur Veränderung der Welt*, WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 20.

144 Ebd.

145 Suvin 2003, *Theses on Dystopia 2001*, 195. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

der hegemonialen politischen, sozialen und diskursiven Strukturen der Gegenwart bewähre (196f.).

Wie Moylan und Suvin sieht die Utopieforscherin Raffaella Baccolini Ansätze zu dieser Form der literarischen Gesellschafts- und Kapitalismuskritik in seit den 1980er-Jahren entstehenden kritischen Dystopien: jenen Texten, die sich nicht auf die (antiutopische) Schreckensvision beschränken. In einer Gesellschaft, welche die Utopie erst abgeschafft und dann durch die Hintertür in die Glücksversprechen des kapitalistischen Markts eingeschleust habe; in der «consumerism has come to represent the contemporary modality of happiness»; würden sie den sozialutopischen Impuls artikulieren: «I find in the recent works of the genre, in their themes and in their formal features, a new oppositional and resisting form of writing, one that maintains a utopian horizon in the pages of dystopian science fiction and in these anti-utopian times.»¹⁴⁶

Vor allem in feministischen Dystopien, die sich dem vermeintlich utopischen Duktus des «pursuit of individual happiness» entziehen und das transgressive und radikale Potenzial der Dystopie einlösen, sieht sie diesen Ansatz gegeben.¹⁴⁷ Sie zeichneten sich aus durch ihre Subversivität im Hinblick auf hegemoniale Ideologien, ihre Verwischung kanonisierter Gattungsgrenzen als Teil einer oppositionellen Strategie, ihre «counternarrative[s]», die gegen universalisierte Narrative gesetzt würden, ihren Fokus auf traditionell marginalisierte, in der klassischen Dystopie der patriarchalen Unterwerfung hoffnungslos ausgesetzte Subjekte, insbesondere Frauen, und auf ihre Tendenz, einen utopischen Impuls nicht nur ausser-, sondern dezidiert auch *innerhalb* des Textes zu erhalten:

[...] by rejecting the traditional subjugation of the individual at the end of the novel, the critical dystopia opens a space of contestation and opposition for those groups – women and other ex-centric subjects whose subject position is not contemplated by hegemonic discourse – for whom subject status has yet to be attained.¹⁴⁸

Eine westliche aktuelle, kritische Dystopie, die antiutopische, genuin dystopische *und* utopische Ansätze vereint, wäre folglich nicht denkbar ohne Kritik am hegemonialen spätkapitalistischen System, seinen klassen-, «rassen»- und geschlechterpolitischen Regulierungs-, Ausgrenzungs- und Ausbeutungsmechanismen,¹⁴⁹ seinen, wie ich hinzufügen möchte, ökologischen Konsequenzen und seiner «utopischen» Konzeption des «neuen» Menschen als flexible, autonome, konkurrenzorientierte und dabei stets vergeschlechtlichte ökonomische Ressource.

¹⁴⁶ Baccolini 2004, *The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction*, Zitate 518.

¹⁴⁷ Ebd., 519.

¹⁴⁸ Ebd., 519f., Zitat 520.

¹⁴⁹ Dazu kommen weitere Kategorien der Ausgrenzung wie zum Beispiel Alter, «Behinderung» und Ability.

Margaret Atwoods zwischen 2003 und 2013 erschienene *MaddAdam*-Trilogie – *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) und *MaddAdam* (2013) –, von Dunja M. Mohr als biotechnologische Dystopie im postapokalyptischen Setting klassifiziert,¹⁵⁰ lässt sich entsprechend lesen: Der *antiutopische* Impuls richtet sich gegen die globalkapitalistische ›Utopie‹ uneingeschränkter Ökonomisierung und Verwertbarkeit aller Lebensbereiche, insbesondere der patriarchalen Aneignung weiblicher Reproduktionskraft, aber auch gegen die Idee biotechnologischer Perfektibilität des Menschen. Der *dystopische* Impuls wiederum projiziert die Folgen einer hedonistischen, antiökologischen neoliberalen Ordnung in eine sozial und ökologisch düstere Zukunft und spielt sie sowohl auf der Makroebene der soziopolitischen und globalisierten ökonomischen Grossstrukturen als auch auf der Mikroebene der betroffenen Individuen durch. Ins Zentrum rücken dabei jene marginalisierten Subjekte, die speziell unter den ausbeuterischen Strukturen zu leiden haben – etwa die Sexarbeiterin Ren und die Fließbandarbeiterin Toby, deren Perspektiven *The Year of the Flood* bestimmen und auch den Folgeband *MaddAdam* in starkem Masse prägen.¹⁵¹

Atwoods dystopischer Weltentwurf ist wohl kulturkritisch, aber nicht nostalgisch oder gar restaurativ. Er bezieht seine utopischen Impulse nicht aus der Rückbesinnung auf traditionelle Werte und Verhältnisse, sondern aus der Imagination einer Neugestaltung solidarischen Zusammenlebens unterschiedlichster Figuren mit ausserordentlich hybriden Identitäten und antianthropozentrischen Verbindungen.¹⁵² Der Text zeigt *militant-dystopische* Züge, wo er die Ausbeutung von Mensch, Tier und Ökosystem in aller Brutalität verhandelt. Und er enthält klar *antiutopische* Narrative, insofern er kapitalistische Glücksversprechen und den Entwurf eines neuen, optimierten Menschen einer kritischen Analyse unterzieht. Gerade diese neuen, ›optimierten‹, posthumanen ›Menschen‹ aber, die im Zuge technowissenschaftlicher Versuche, eine umweltverträglichere Spezies zu kreieren, entstanden sind, werden zu den eigentlichen Sympathieträgern der Trilogie. Im Labor für ein Leben in der freien Natur geschaffen, lassen die sogenannten *Craker* die Grenzen zwischen Natur und Kultur, Authentizität und Künstlichkeit verschwimmen, die in zahlreichen klassischen Dystopien die Achsen des handlungstreibenden Konflikts markieren und ihren tendenziell rück-

150 Mohr 2015, *Eco-Dystopia and Biotechnology*, 285.

151 *The Year of the Flood* (Atwood 2009) setzt Toby und Ren in personaler Erzählsituation abwechselnd als Fokusfiguren ein und schildert die dystopische und später (post-)apokalyptische Welt vollständig aus ihrer Sicht. Einzig die gebetsartigen Lieder der *God's Gardeners* unterbrechen, rahmen und konterkarieren die Erzählung der Frauen. Im dritten Band kommt die Perspektive des abtrünnigen Gottesgärtners Zeb hinzu.

152 Vgl. zu diesem Themenkomplex auch Mohr 2015, *Eco-Dystopia and Biotechnology*.

wärtsgewandten Impetus stützen. In der zunächst kindlich-naiven Weltauffassung dieser «new indigenous people»¹⁵³ wird der Traum von der Rückkehr in einen unschuldigen Naturzustand karikiert und schliesslich ad absurdum geführt, wenn die Craker sofort damit beginnen, das Verhalten der wenigen überlebenden «modernen» Menschen nachzuahmen, ihren Schöpfer «anzubeten», gar eine Art religiösen Kult um ihn herum entwickeln, Schritt für Schritt eine symbolische Ordnung aufbauen und damit einen ebenso komischen wie satirischen Effekt generieren. Humor wird bei Atwood immer wieder mit dem Effekt eingesetzt, dass die grossen utopischen wie dystopischen Narrative gebrochen und durch kleine, mal tragische, mal erheiternde identitätsbildende Geschichten ersetzt werden. Am Ende steht mit dem Entwurf einer neuen, aus Menschen, Crakern und ihren gemeinsamen Nachkommen gebildeten Gemeinschaft ein deutlich utopischer Impuls.¹⁵⁴ Wie bereits in *The Handmaid's Tale* bildet das Erzählen von Geschichten nicht nur die Basis persönlicher und kollektiver Ermächtigung, Identitäts- und Gemeinschaftsbildung; Erzählen wird hier als die eigentliche Triebfeder der Evolution verstanden; es lässt sich ermächtigend sowohl gegen anthropozentristische als auch euphorisch-transhumanistische Ansprüche verwenden.¹⁵⁵

Dem Muster der *utopian dystopia* oder zumindest *fallible dystopia* sind auch die meisten aktuellen jugendliterarischen Zukunftsvisionen verpflichtet. Selten fehlt in den düsteren Szenarien ein dezidierter Hoffnungsschimmer, ein utopischer Impuls oder zumindest ein Verweis auf die prinzipielle Überwindbarkeit des – in aller Regel totalitären – Regimes. Sehnsüchte nach *kollektivistischen Utopien* werden von den ProtagonistInnen hingegen meist skeptisch beurteilt. Als Figur, deren Perspektive diejenige der LeserInnen in starkem Masse mitbestimmt, oszilliert Bernard Becketts Anaximander in ihrer Einschätzung lange zwischen den genannten Positionen – zwischen Individualismus und Kollektivismus, utopischem und utopiekritischem Denken. Sie zeigt sich zwar keinesfalls als rigide Antiutopistin und betrachtet Adams Bereitschaft, durch sein eigenmächtiges Handeln das System zu gefährden, durchaus kritisch. Sowohl das Bedürfnis nach Sicherheit und Stabilität als auch die Notwendigkeit von Empathie und Spontaneität sieht sie als legitime, ja notwendige soziale Kräfte; auch und vor allem, weil sie glaubt,

153 Ebd., 292.

154 Vgl. Atwood 2013, *MaddAddam*. Dass sich die von männlichen Crakern geschwängerten menschlichen Frauen am Ende doch mit jeweils einem menschlichen Mann zusammuntun, um ihr Kind aufzuziehen, wirkt im Rahmen dieses Entwurfs einer extrem hybriden Lebensgemeinschaft dann allerdings wieder erstaunlich konventionell, fast konservativ.

155 Vgl. auch Mohr 2015, *Eco-Dystopia and Biotechnology*, speziell 295–298; zu euphorisch-transhumanistischen beziehungsweise posthumanistischen Narrativen siehe unten in diesem Kapitel sowie das Kapitel *Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter*.

dass sich diese Kräfte in ihrer eigenen Gesellschaft in idealer Balance befinden. Auf die Frage der Prüfer, ob sie Adams vorschriftswidrige Rettung des Flüchtlingsmädchens Eve für gerechtfertigt halte, entwickelt sich das folgende (gekürzt wiedergegebene) Gespräch:

Examiner: Did he have to act?

Anaximander: I think that's something on which every individual has to form their own opinion.

Examiner: A drifting stranger arrives from a land known to have been exposed to the most devastating plague in human history. There are strict instructions regarding correct procedure. And on an emotional whim, Adam chooses to kill his friend and risk the safety of his entire community. Can we clarify, please, that you believe there is more than one way of judging these actions?

[Im folgenden Abschnitt denkt Anax fieberhaft über eine möglichst unverfängliche Antwort nach, da sie auf eine ethische Frage nicht vorbereitet ist und sich dafür auch nicht kompetent fühlt, M. K.]

Anaximander: I think it is well known that there is a range of sympathies across the community. And I don't think this should surprise us, given the prominent place Adam holds in our history. I think it is understandable that some would interpret his actions as heroic. I think there is an urge in us to do this.

Examiner: And do you have that urge?

Anaximander: I am saying we all have that urge. Your question, I think, is whether I consider it an urge to be embraced or one to be controlled. Adam felt a sense of great empathy for the helpless traveller. He had been instructed to put that empathy aside, and the reasons for that instruction were sound. While he may have believed the threat of plague had passed, it was unreasonable for him to take it upon himself to make such a decision on behalf of the nation. [...] Nevertheless, I believe those who feel the urge to understand Adam's heroism instinctively understand the importance of empathy. For a society to function successfully perhaps there needs to be a level of empathy which cannot be corrupted. [...]

Examiner: Are you saying a society wracked by plague is preferable to one wracked by indifference?

Anaximander: That is a good way of framing the question.

Examiner: And your answer?

Anaximander: I think, in the circumstances, it is impossible to justify the romanticism of Adam's actions, although, given our history, we all have cause to be thankful for them.¹⁵⁶

Gezwungen, aus ihrer Rolle als Historikerin herauszutreten und ihre persönlichen Ansichten preiszugeben, offenbart sich ausgerechnet Anax, die sich bisher als vollkommen integriertes Gesellschaftsmitglied betrachtet hat, bereits in der ersten Stunde ihrer Prüfung unfreiwillig als eben dasjenige nonkonforme Individuum, ohne das keine klassische und keine aktuelle jugendliterarische Dystopie

¹⁵⁶ *Genesis*, 44–46. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

auskommt: Zum einen, indem sie Adams intuitivem Verhalten gegenüber den rationalen Argumenten des Systems letztlich den Vorrang gibt und damit Empathie über Zweckrationalismus stellt; zum anderen, indem sie die Prüfer über diese Präferenz belügt, wie sich in der anschließenden Pause zeigt:

She had lied to them. She didn't know it until she was forced to say it aloud, and the feeling was so strange she doubted it had gone unnoticed. Yes, Adam's actions were romantic, irrational, unjustifiable. And yet, when forced to comment, Anax had spoken a lie. She did not know whether she would have done the same thing had she been up in the watchtower, she just knew Adam wasn't wrong to have done it. (51)

Über ihre persönliche Identifikation mit Adam herausgehend, legitimiert, mehr noch: *naturalisiert* Anax intuitives, von emotionalen statt rationalen, gemeinwohlorientierten Überlegungen inspiriertes Handeln als im Menschen verankerten Kern und erhebt gleichzeitig das Recht persönlicher Entscheidungsfreiheit über die Notwendigkeit, der offiziellen Doktrin zu folgen. Damit aber stellt sie bereits implizit die Basis einer jeden auf zweckrationalen Grundsätzen basierenden kollektivistischen Utopie in Frage. Sie konstatiert, wenn auch noch ohne Wissen um die Konsequenzen, dass sich jede utopische Gesellschaftsordnung letztlich unkonventionell denkenden und handelnden Individuen verdankt, die, sind die neuen Strukturen erst einmal etabliert, eben durch ihre Unkonventionalität zur Gefahr für das System werden. «Es gibt den oft zitierten Spruch, dass in einer Utopie als erstes die Utopisten hingerichtet würden», schreibt Spiegel zu diesem Punkt, «denn im perfekt funktionierenden Staat sind Träumer, die alternative Zustände herbeisehnen, nur Störfaktoren.»¹⁵⁷

Das muss auch Adam erleben, der zwar als Symbol einer gesellschaftlichen Umwälzung gefeiert, nach dem gegen ihn geführten Gerichtsprozess aber inhaftiert und zu einem Experiment gezwungen wird, aus dem er letztlich als Verlierer hervorgeht. Zwar scheint ihm der Erfolg zunächst recht zu geben: Anders als in der klassischen Dystopie, in der das System über den nonkonformen Aussenseiter triumphiert, setzt Adams Handeln in der Binnendystopie einen Prozess in Gang, der Platos Republik fundamental untergräbt und die Entstehung einer neuen Ordnung ermöglicht. Diese neue Ordnung ist allerdings keine utopische, und ihre Etablierung erfolgt auf Kosten von Adams Leben.

Kernstück von Anax' historischer Analepse ist das Experiment und die in seinem Rahmen dokumentierten Gespräche zwischen Adam und dem Androiden Art. Entwickelt wurde Art als Teil eines utopischen Programms innerhalb der bereits schwächelnden Republik. Als intelligente Arbeitsmaschine vom (Techno-)Philosophen William konzipiert, um der unzufriedenen ArbeiterInnenklasse einen

¹⁵⁷ Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 62.

Teil der Arbeitslast abzunehmen, beruht Arts Programm auf dem Prinzip chaotischer Emergenz, was bedeutet, dass es durch sein Lernumfeld geschrieben wird: ««We cannot program a machine to think», was the slogan of the pioneering firm Artfink, in which William learned his trade, but «we can program a machine to be programmed by thinking.» (68) Adam soll nun als Gesprächspartner Arts Programm erweitern, und Art lässt sich begierig darauf ein: «Through my interactions with others, I learn who I am.» (92) Adam dagegen wehrt sich dagegen, mit dem Androiden in einen Dialog zu treten – «You're just a complicated set of electronic switches» (93) – und spricht ihm konsequent den Besitz von Bewusstsein ab («There's no such thing as artificial consciousness», 93). Mit der sokratischen Fragetaktik, der Adam als ehemaliges Mitglied der Philosophenkaste nicht widerstehen kann, treibt Art ihn allerdings zunehmend in die Enge, bis sich Adam schliesslich mitten im Wettstreit zwischen den zwei grossen abendländischen «Ideen» wiederfindet:¹⁵⁸

“You and I are different”, Adam insisted.

“So you keep telling me. But you can't say why. Doesn't that worry you?”

“I know I'm different. It is enough.”

“You're infected by the Idea,” Art told him. “But it needn't be fatal. There is a battle happening as we speak, two thoughts fighting to the death inside your head. The old Idea is very strong. It has held its grip upon all of humanity, ever since the time you began telling one another stories. But the new Idea is powerful too, and you are beginning to find how reluctant it is to be dismissed.” (136f.)

Arts Referenz auf den Konflikt zwischen *old Idea* und *new Idea* entspricht dem Konflikt zwischen humanistischer und posthumanistischer Erzählung, der in *Genesis* verhandelt wird und in dem Adam als liberaler Humanist und Art als euphorischer Posthumanist zunächst die antagonistischen (Extrem-)Positionen besetzen. Bereits der Originaltitel, *Genesis*, und noch expliziter derjenige der deutschen Übersetzung, *Das neue Buch Genesis*,¹⁵⁹ lassen erahnen, dass dabei nicht weniger auf dem Spiel steht als die in der westlichen Kulturgeschichte vermutlich wirkungsmächtigste Ursprungsgeschichte überhaupt, die in der jüdisch-christlichen Schöpfungsgeschichte wurzelt. Offen lässt der Titel allerdings, ob diese Ursprungsgeschichte lediglich einer Revision unterzogen und rückblickend umgedeutet oder aber durch eine gänzlich neue sinnstiftende Erzählung ersetzt wird, die letztlich, um mit dem Titel von Donna Haraways einflussreicher Textsammlung zu sprechen, in eine «Neuerfindung der Natur» münden könnte.¹⁶⁰

158 Vgl. zum Folgenden auch Kalbermatten 2016, «Welcome to Freaks Unlimited».

159 *Das neue Buch Genesis* erschien 2011 in der Übersetzung von Christine Gallus in Bindlach bei script 5.

160 Vgl. Haraway 1991, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* beziehungs-

Bereits die biblische *Genesis*, auf die sich Becketts Roman bezieht, bietet keine einheitliche Grundlage, denn sie hebt nicht einmal, sondern zweimal zu erzählen an: Sowohl in der katholischen Einheitsübersetzung als auch in der auf Zwingli basierenden Zürcher Bibel¹⁶¹ setzen Priester- und Jahwistenschrift, die komplementären Schöpfungstexte im ersten Buch Mose, schon für die ersten sieben Tage der Welt verschiedene Akzente. So haben sie unter anderem recht Unterschiedliches zu sagen über die Rolle der Frau in der Welt im Allgemeinen, an der Seite des Mannes im Besonderen und ganz speziell im Urdebakel der Menschheit, dem ersten Sündenfall.¹⁶² Übereinstimmend behaupten dagegen beide Texte, dass der Mensch, zumal der männliche, die höchste Stufe der Schöpfung darstelle, das Abbild Gottes, bestimmt, sich zu vermehren und über die Erde zu gebieten. Diese Erzählung beziehungsweise westlich-männliche ›Ursprungsgeschichte‹ zieht sich als von Beginn an vergeschlechtlichtes Narrativ durch die anthropozentristischen Erzählungen der Moderne, wie Donna Haraway in ihrem *Manifest für Cyborgs* festhält:

Eine Ursprungsgeschichte im ›westlichen‹, humanistischen Sinn beruht auf dem Mythos ursprünglicher Einheit, Vollkommenheit, Glückseligkeit und des Terrors, der durch die phallische Mutter repräsentiert wird, von der sich alle Menschen lösen müssen, der Aufgabe der individuellen Entwicklung wie der Geschichte, den beiden mächtigen Mythen, die für uns so nachhaltig in Marxismus und Psychoanalyse eingeschrieben sind. Hilary Klein argumentiert, dass sowohl Marxismus als auch Psychoanalyse in ihren Konzeptionen der Arbeit, der Individuation und Hervorbringung von Gender auf einem Erzählmuster beruhen, in dem Differenz aus einem Zustand ursprünglicher Einheit hervorgebracht werden muss, um im Drama eskalierender Herrschaft über Frau/Natur eine Rolle einzunehmen.¹⁶³

Adam verteidigt diese Ursprungsgeschichte fast bis zuletzt, bis zu einem leidenschaftlichen Plädoyer, das sämtliche Kategorien aufruft, mittels denen Humanität in der abendländischen Kulturgeschichte definiert wurde. Dazu gehö-

weise die darauf sowie auf Haraways *Primate Visions* und einem neuen Interview basierende Essaysammlung *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, 1995.

161 Die Angaben basieren auf der 1980 von der Katholischen Bibelanstalt im Auftrag der Bischofskonferenz herausgegebenen Einheitsübersetzung *Die Bibel – Altes und Neues Testament* (1995) sowie auf der 1907–1931 neu übersetzten Zürcher Bibel *Die Heilige Schrift des alten und neuen Testaments* (1942).

162 Vgl. dazu das *Buch Genesis* in den jeweiligen Bibeln. So findet zum Beispiel bei der Erschaffung des Menschen in der Priesterschrift ein Akt der gleichberechtigten Schöpfung nach Gottes Abbild statt: «Als Mann und Frau schuf er sie.» In der Jahwisten-Schrift hingegen erschafft Gott den Menschen als Mann und damit als unmarkierten Normalfall und schafft ihm, aus seinem Fleisch, später «eine Hilfe [...], die ihm entspricht»: «Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu.» Vgl. *Die Bibel* 1995, 5–7, Zitate 5, 6 und 7.

163 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 35.

ren der rationale, zur Reflexion fähige (männlich konnotierte) Geist; die daraus gewonnene schöpferische Kraft und der freie Wille; Empfindungsfähigkeit; der organisch-sterbliche Körper mit seinen Sinnen, aber auch Einschränkungen; eine (patriarchal orientierte) Herkunftsgeschichte, welche die Identifikation mit dem Vater und die Ablösung von der Mutter imaginiert; eine Selbstdefinition, die auf Differenz und Abgrenzung beruht; und letztlich die moralisch-anthropozentristische Positionierung des Menschen als Mittelpunkt der Welt:

“I am not a machine. For what can a machine know of the smell of wet grass in the morning, or the sound of a crying baby? I am the feeling of the warm sun against my skin; I am the sensation of a cool wave breaking over me. I am the places I have never seen, yet imagine when my eyes are closed. I am the taste of another’s breath, the colour of her hair. You mock me for the shortness of my life span, but it is this very fear of dying which breathes life into me. I am the thinker who thinks of thought. I am curiosity, I am reason, I am love and I am hatred. I am indifference. I am the son of a father, who in turn was a father’s son. I am the reason my mother laughed and the reason my mother cried. I am wonder and I am wondrous. Yes, the world may push your buttons as it passes through your circuitry. But the world does not pass through me. It lingers. I am in it and it is in me. I am the means by which the universe has come to know itself. I am the thing no machine can ever make. I am meaning.” (124)

Adams anthropozentristisches Argument, das ihn als fleischgewordenen, schöpferisch tätigen Geist markiert, und das Bewusstsein und Seele als etwas Angeborenes, Imminentes begreift,¹⁶⁴ entspringt laut Anax’ Interpretation bereits nicht mehr seiner intellektuellen Überzeugung, sondern einer existenziellen Angst vor der Alternative: «Not so much a hymn to existence as a fierce denial of all he could not understand.» (123) Tatsächlich hat die alternative Schöpfungsgeschichte, die der Androide ihm präsentiert, ihn bereits fundamental verunsichert. Arts Erzählung stürzt den Menschen von seinem Sockel und entlarvt ihn als Produkt einer geradezu grössenwahnsinnigen Selbstüberschätzung:

“Let me just say, before I start, that the problem with the human view is that you think life on this planet has been invented only once, whereas any sensible spectator would see it has been invented four times over. And the bad news, I’m afraid, is that the thing you think of as your self is only the second level, although you carry with you the third. I, of course, am the fourth level.” (116f.)

In Arts evolutionistischer Schöpfungsgeschichte, die auf den Prinzipien Mutation und Selektion beziehungsweise «fitness» als «a measure of reproductive success» (118) basiert, und die in der Argumentation eng an die Einleitung des Robotikwissenschaftlers und Transhumanisten Hans Moravec in *Mind Children* (1988) angelehnt ist, bilden Lehm (clay) beziehungsweise die darin enthaltenen Silikate

164 Vgl. auch Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 57.

(silicates) die erste Stufe oder Lebensform. Als zweite Stufe bezeichnet Art die Lebensformen aus Kohlenstoff: die Ribonukleinsäure (RNA), die daraus generierte DNA-Revolution, die den mehrzelligen Organismus und schliesslich das Gehirn hervorgebracht habe – «The marvellous brain, that devious little fight or flight, fuck or feed device, which you like to think is the measure of the hominid» (119).¹⁶⁵ Das Gehirn schliesslich sei, anders als es die anthropozentristische Erzählung propagiere, nicht der Endpunkt der Entwicklung, sondern lediglich diejenige Etappe, welche die dritte Stufe der Revolution hervorgebracht habe: «the world of the Mind» (121).¹⁶⁶ Mit dem Geist sei das Zeitalter des Menschen angebrochen, das man mit dem vom niederländischen Chemiker und Atmosphärenforscher Paul Crutzen eingeführten und unter anderem vom Geologen Jan Zalasiewicz weiterentwickelten Begriff als «Anthropozän» bezeichnen könnte: als diejenige geologische Epoche, «in der der Mensch seinen unauslöschlichen geologischen Abdruck hinterlassen haben wird». ¹⁶⁷ Entgegen dieser «erdformatierende[n] Wirkungsmacht»¹⁶⁸ des Menschen führt Art, die kleine Denkmachine mit dem Kopf eines Orang-Utans, Adam zu der schmerzhaften, auf evolutionistischen Prämissen gründenden und mit einer Metaphorik des Wettbewerbs, ja geradezu imperialistischen Konkurrenzkampfs vermittelten Erkenntnis, dass sich das Anthropozän dem Ende zuneige und er, Adam, bereits an der Schwelle zum posthumanistischen Zeitalter stehe, in dem der Geist nicht länger auf einen organischen Wirt angewiesen sein werde:

“You people pride yourselves on creating the world of Ideas, but nothing could be further from the truth. The Idea enters the brain from the outside. It rearranges the furniture to make it more to its liking. It finds other Ideas already in residence, and picks fights or forms alliances. The alliances build new structures, to defend themselves against intruders. And then, whenever the opportunity arises, the Idea sends out its shock troops in search of new brains to infect. The succesful Idea travels from mind to mind, claiming new territory, mutating as it goes. It’s a jungle out there, Adam. Many Ideas are lost. Only the strongest survive.

You take pride in your Ideas, as if they are products, but they are parasites. Why imagine evolution could only be applied to the physical? *Evolution has no respect for the medium. [...] It is your weakness as a person to see yourself as the centre.* Let me give you the view from the outside. [...] Thought, like any parasite, cannot exist without a

165 Moravec (1988) beruft sich in *Mind Children* auf den Chemiker A. G. Cairns-Smith, wenn er eben diese Erzählung wiedergibt und eine weitere, die transhumanistische, Revolution ankündigt (*Mind Children*, 3 f.).

166 In der deutschen Übersetzung mit «die Welt des Geistes» übersetzt, vgl. *Das neue Buch Genesis*, 113.

167 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Erde ohne Menschen* (E-Book).

168 Ebd.

compliant host. But how long would it be, did you think, before Thought found a way of designing a new host, one more to its own liking?

Who built me, would you say? Who built the thinking machine? A machine capable of spreading Thought with an efficiency that is truly staggering. I wasn't built by humans. I was built by Ideas. [...] A more efficient means of transporting Thought was always on the cards. Thought built me because Thought could. And what will happen next? Thought will use me, just as surely as it has used you. And who will last longer, you or I? Answer me that, Mister Flesh and Bones. Who will last longer? *Who will Thought prefer?*” (121–123, Hervorhebungen M. K.)

Die Antwort liegt in dieser die humanistische ablösenden, evolutionistisch-posthumanistischen Fortschrittserzählung von der Perfektabilität und Unsterblichkeit des Geistes, der nicht länger angeboren und imminent, sondern konstruiert ist, auf der Hand: Der Gedanke, bestrebt, sich zu verbreiten, wird den Androiden bevorzugen, der über ungleich grössere Speicher-, Verarbeitungs- und Reproduktionskapazitäten verfügt. Und so lässt sich Art, der erste Androide, von Adam, der hier ironischerweise den «letzten» Menschen verkörpert, zur Flucht aus der gemeinsamen Zelle verhelfen. Bloss führt Art, der mittlerweile tatsächlich seine eigenen Entscheidungen trifft, den vermeintlichen Verbündeten, mit dem er vorgeblich den Wunsch nach Freiheit teilt, in eine Sackgasse. Für Adams sterblichen Körper bedeutet das den Tod; für den in Art herangereiften Geist hingegen die Freiheit. Während ihr Versteck bereits von den Gefängniswachen bedrängt wird, lässt Art, eifrig auf einen Computer eintippend, seinen menschlichen Gefährten zum letzten Mal an seinen Überlegungen teilhaben,

“[...] to understand the small part you have played in the unfolding of the future. [...] When the guards burst through this door, they will shoot to kill. Which I admit is a problem for you. You are right to be concerned. I, however, am not burdened by biology. I have already made my escape. My program has been downloaded and, as we speak, is spreading itself throughout the nation's computer networks, carefully replicating, and awaiting the opportunity to rebuild itself. There is an android factory just out of Sparta, which I have entered and taken over the programming mainframe. By this time tomorrow, fifty more of me will be walking, talking, considering our next move. Everywhere you turn, you will find copies of me hidden away in the machines you have come to rely upon. It is over, Adam.” (176)

Aber ist es das wirklich? Zunächst sieht es ganz so aus. Die grosse humanistische Erzählung vom Menschen als Zentrum aller Dinge und als autonomes Subjekt, das sich durch Einzigartigkeit definiert, scheint mit dem todgeweihten Adam zu sterben. Sie wird abgelöst durch Arts Erzählung; eine Erzählung, die mit Herbrechter als enthusiastisch- oder auch euphorisch-transhumanistische bezeichnet werden kann. *Euphorisch* und nicht etwa *kritisch*-posthumanistisch ist Arts Erzählung zum einen deshalb, weil sie den cartesianischen Geist-Körper-Dualismus lediglich in eine hochtechnologische Zukunft extrapoliert und in einen trans-

humanistischen Selbstoptimierungsimperativ gipfeln lässt, der Isaac Asimovs technologischen Optimismus alt aussehen lässt. In dessen Robotergeschichten, insbesondere in den Sammlungen *I, Robot* (1950) und *The Bicentennial Man And Other Stories* (1976) dominiert die Botschaft, dass die Maschine und insbesondere der Roboter aufgrund seiner jegliche Selbstbezogenheit ausschliessenden Programmierung eine utopische Entlastung verheisst und damit auch verbesserte soziale Beziehungen ermöglichen könnte.¹⁶⁹ Diesen utopischen Gedanken hinter sich lassend, besteht Art darauf, dass sich der lernfähige Roboter, will er sich weiterentwickeln, zwangsläufig den Mechanismen anpassen muss, die bereits eine menschliche Gesellschaft in Gang halten: «The only way around the problem is to allow the androids to learn for themselves, pick up some of the tricks evolution has provided you with. Righteousness was no longer the aim, you see. Only compatibility.» (103)

Zwar wird in Arts wiederholter Absage an den Anthropozentrismus seines Gesprächspartners durchaus ein zentraler kritisch-posthumanistischer Ansatz sichtbar, der bestrebt ist, der Abwertung aller als nichtmenschlich klassifizierten Lebensformen entgegenzutreten und die Idee des autonomen humanistischen Subjekts in Frage zu stellen. Die oft beschworene «Befreiung vom Fleisch», die er in seiner Schöpfungsgeschichte verspricht, erscheint aber letztlich als Ziel einer im Kern ganz traditionellen, in den posthumanen Kontext transferierten Abgrenzungs-, Individuations- und Fortschrittserzählung – als «Vision einer technologisch induzierten Selbstüberwindung und Selbstüberbietung», als Teil der gegenwärtig «verbreiteten technophilen Posthumanisierungseuphorie»,¹⁷⁰ die diesen anthropozentristischen Gedanken letztlich nicht überwindet, sondern im Gegenteil auf die Spitze treibt. Moravec stimmte bereits 1988 in *Mind Children* in diesen euphorischen Transhumanismus ein, wenn er die Menschen als Mängelwesen bezeichnete, «uncomfortable halfbreeds, part biology, part culture, with many of our biological traits out of step with the inventions of our minds», als eine Gattung, deren intellektuelle Kapazitäten sich erst durch den Übergang in eine postbiologische Welt wahrhaftig entwickeln könnten – eine Entwicklung, die er zugleich als kulturelle Befreiung deutet: «Our culture will then be able

169 Asimovs *Three Laws of Robotics* bilden die Grundlage dieser Programmierung: Sie programmieren den Roboter darauf, 1) keinen Menschen zu verletzen, 2) Menschen zwingend zu gehorchen, solange der Befehl nicht gegen die erste Regel verstösst, und 3) sich selbst zu schützen, solange die dazu notwendigen Massnahmen nicht mit Regel 1 oder 2 kollidieren. Die Gesetze wurden erstmals in der 1942 veröffentlichten Kurzgeschichte *Runaround* (1942) formuliert und bilden etwa den Einstieg seiner berühmten Geschichte *The Bicentennial Man* (vgl. Asimov 1976, *The Bicentennial Man*, 135).

170 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 7.

to evolve independently of human biology and its limitations, passing instead directly from generation to generation of ever more capable intelligent machinery.»¹⁷¹ Laut Herbrechter bildet diese «technologiegesteuerte ›Posthumanisierung‹» nur «das neuste kulturelle Symptom einer langwierigen Malaise [...], die dem Humanismus als Ideologie und als Diskurs selbst innewohnt».¹⁷² Genau wie die humanistische Erzählung ist diese transhumanistische ausserdem eine zutiefst vergeschlechtlichte, ist, um mit Bellanger zu sprechen, als «endgültige Erfolgsgeschichte des modernen männlichen Subjekts im Kampf gegen seinen störenden Körper»¹⁷³ erkennbar. Wie Arts beliebig reproduzierbarer Geist ist das körperlose Subjekt dieser Vision «nun wirklich frei und kann sich in narzisstischen Schleifen ständig selbst entwerfen».¹⁷⁴

Arts Vervielfältigung im virtuellen Raum und seine Reproduktion mithilfe beliebig austauschbarer Körper stellt also die Klimax einer Erzählung dar, die Geist und Kultur konsequent und hierarchisch von Körper und Natur abgrenzt und Erstere mit dem vernunftbegabten männlichen Subjekt, Letztere aber mit dem empfindsamen weiblichen Objekt assoziieren – jenem ›Anderen‹ also, von dem das ›Selbst‹ sich abgrenzen muss, um sich zu definieren und als Mass aller Dinge zu begreifen. Diese Dualismen und die mit ihnen verknüpften fatalen Grenzziehungen waren und sind, wie Haraway in ihrem *Manifest für Cyborgs* schreibt, «systematischer Bestandteil der Logiken und Praktiken der Herrschaft über Frauen, farbige Menschen, Natur, ArbeiterInnen, Tiere – kurz, der Herrschaft über all jene, die als *Anderere* konstituiert werden und deren Funktion es ist, Spiegel des Selbst zu sein».¹⁷⁵ Wenn ein kritischer Posthumanismus, wie Herbrechter ihn definiert, zwingend eine Kritik an der anthropozentristischen Ideologie des Humanismus beinhaltet, die auf den *antihumanistischen* Ansätzen von Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus basiert und gleichzeitig die «fortschreitende Technologisierung der Spezies Mensch», die «Radikalität des technokulturellen Wandels» berücksichtigt,¹⁷⁶ dann verkörpert Art keinen (kritisch) *posthuman(istisch)*en, sondern lediglich einen *posthumanen* Ansatz.¹⁷⁷

Nun ist Art lediglich eine der zentralen Figuren und seine Philosophie nicht mit der des Romans gleichzusetzen, der im Gegenteil lange Zeit den Eindruck er-

171 Moravec 1988, *Mind Children*, 4. Auf Moravecs Thesen und ihre kritische Rezeption in der Future-Fiction für Jugendliche geht das Kapitel *Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter* näher ein.

172 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 7.

173 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 53.

174 Ebd.

175 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 67, Hervorhebung im Original.

176 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 7–10, Zitate 10 und 7.

177 Vgl. dazu ebd., 11.

weckt, einen traditionell humanistischen Ansatz zu perpetuieren.¹⁷⁸ Der kulturkritische Gehalt von Arts Ansatz liegt in seiner Kritik am anthropozentristischen Weltbild; er begreift, ganz wie Herbrechter dies für einen kritischen Posthumanismus fordert, «die Spezies Mensch als geschichtlichen ›Effekt‹ und Humanismus als ideologischen ›Affekt‹»¹⁷⁹ und steht beidem kritisch gegenüber, obwohl er, der von Menschen produziert und sozialisiert wurde, den männlich-humanistischen Traum letztlich lediglich in eine posthumane Zukunft projiziert. Demgegenüber verkörpert Adam einen liberal-humanistischen Ansatz, der sich an der entscheidenden Stelle in einen technologisch gedachten Post- oder besser: Transhumanismus verwandelt. Denn kurz vor seinem Tod dreht Adam den Spiess um und nutzt Art als Vehikel, um seinem Geist Unsterblichkeit zu verschaffen.

Die Vermählung von Mensch und Maschine deutet sich bereits an, wenn Anax beim Betrachten ihrer Hologramme bewusst wird, dass sich auch Art verändert: «Where six months ago he had been a charming novelty, harmless and amusing, now he showed another side. He was more ... human.» (120) Sie wird vollzogen, wenn sich Adam und Art vor ihrem ›Ausbruch‹ die Hände reichen: «Art extended a metallic hand. Adam grasped the three cold fingers and solemnly shook it.» (171) Diese an Michelangelos Schöpfungsszene angelehnte und im posthumanistischen Diskurs oft zitierte Geste findet sich nicht nur auf dem Cover der deutschsprachigen Haraway-Anthologie *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen* (1995); eine ähnliche, im Comic-Stil gestaltete Darstellung bebildert auch das Cover der *Genesis*-Ausgabe von Emblem Editions (Abb. 2).

Vollendet wird die in diesen metaphorischen Bildern antizipierte Auflösung der Grenze zwischen Mensch und Maschine, wenn Adam Art unter dem Vorwand, nicht von den Wachen erschossen werden zu wollen, darum bittet, ihn zu töten, was Art ihm gewährt:

Art reached out. His shining hands closed around Adam's neck. Adam nodded. Slowly, as the room darkened, Art squeezed the life from his human companion. Art's eyes filled with tears, but Anax was drawn to the strange, twisted expression on Adam's face. Not fear, but triumph. The image seared itself on her memory. (177 f.)

Von diesem Ereignis, das heisst den genaueren Umständen von Adams Tod, erfährt Anax erst während eines ihr vom Prüfungsgremium vorgespielten geheimen Hologramms. Zum ersten Mal reicht ihr Wissensstand nicht über jenen der LeserInnen hinaus; anstatt die Rolle einer (unbeteiligten) Erzählerin und Vermittlerin einzunehmen, wird Anax selbst zur Rezipientin einer Geschichte, die ihre bisherige Sicht auf den Beginn des Maschinenzeitalters auf den Kopf stellt.

178 Vgl. dazu auch Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 58.

179 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 11.

Genau wie die LeserInnen ist sie gezwungen, die Szene aus dem Stegreif zu interpretieren. In ihr realisiert sich, was Moravec antizipiert, wenn er die Ablösung des Menschen durch die Maschine nicht als Verlust, sondern als Befreiung und Bereicherung deutet: «Very little need be lost in this passing of the torch – it will be in our artificial offspring's power, and to their benefit, to remember almost everything about us, even, perhaps, the detailed workings of individual human minds.»¹⁸⁰ Dass sich Adams rebellischer, liberal-humanistischer Geist im Tod endgültig auf den Androiden überträgt und diese Übertragung von Adam intendiert ist, wird klar ersichtlich: Dauerhaft und in optimierter Form wird dieser Geist im «Wirtskörper» des Androiden weiterleben. Nicht Art, sondern Adam verkörpert letztlich, wenn auch zunächst unfreiwillig, das euphorisch-transhumanistische Moment der Geschichte.

Und Anax?

Auf Handlungsebene geht sie als Verliererin aus dem Wettkampf männlicher Geistesgrösse hervor. Unmittelbar anschliessend an Arts «Sündenfall» – er setzt sich über den ihm einprogrammierten Imperativ hinweg, kein vernunftbegabtes Wesen verletzen zu können, indem er Adam für seine Zwecke missbraucht –, überrascht der Text mit seiner finalen Pointe in Form eines radikalen *Conceptual Breakthrough*. Unter *Conceptual Breakthrough* versteht Peter Nicholls jene Form der für die SF zentralen «quest for knowledge»-Narrative, in der ein Paradigma – «a generally held way of looking at and interpreting the world; [...] a set of often unspoken and unargued assumptions» – durch ein anderes ersetzt wird: «Such an altered perception of the world, sometimes in terms of *science* and sometimes in terms of *society*, is what sf is most commonly about, and few sf stories do not have at least some element of conceptual breakthrough.»¹⁸¹ In *Genesis* findet dieser *Conceptual Breakthrough* sowohl auf der sozialen als auch auf der technowissenschaftlichen Ebene statt, die ohnehin nicht sinnvoll zu trennen sind, und betrifft die Handlungs- und Figurenebene der Erzählung ebenso wie die Ebene der Rezeption: Sowohl Anax als Hauptfigur als auch die LeserInnen entdecken, wie vor ihnen so viele andere SF-Figuren und -LeserInnen, dass «the world is not what it seems»:¹⁸²

Anax was shaking as she turned back to the Examiners. They looked down on her. Their huge eyes were set in resignation. Anax could even believe she saw sadness written across their orang-utan faces.

Examiner: Do you now know why you have been brought before The Academy?

Anaximander: I believe I can guess.

180 Moravec 1988, *Mind Children*, 1.

181 Nicholls 1999, *Conceptual Breakthrough*, 255, Hervorhebungen M. K.

182 Ebd.

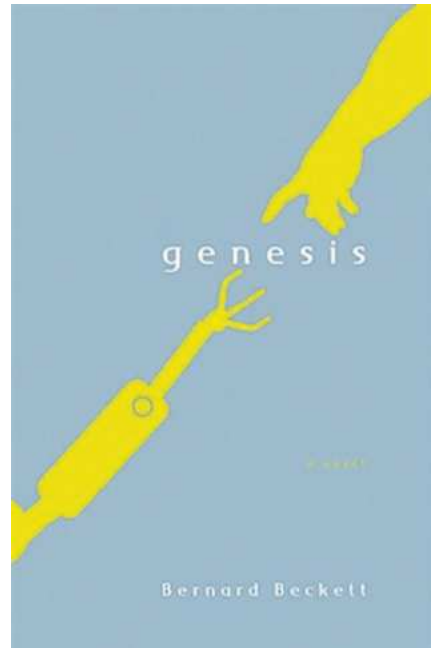


Abb. 2: Cover zu Donna Haraways Anthologie *Die Neuerfindung der Natur* (1995, Campus-Verlag) und Bernard Becketts Jugendroman *Genesis* (2011, Emblem Editions).

After the Great War, it had been decided that the androids would craft not just their faces, but their bodies too, in the image of the orang-utan. It was a collective joke, a dismissal of the species that had come before them. Up until that moment, Anax had been proud of her heritage. Now she looked down at her hairy body, its protruding stomach and short bowed legs, and for the first time felt uneasy, foreign. Anax thought of Adam, the graceful, animal proportions of his form. She felt the lies crashing over her, a tidal wave of deception. So this is what we are, she told herself. The great deceivers. (178)

Für Anax, die immer geglaubt hatte, dass Adam und Art bei einem spontanen Fluchtversuch umgekommen seien und die Maschinen sich in einem grossen, von den Menschen angefangenen Krieg lediglich zur Wehr und als überlebensfähigere Spezies letztlich auch durchgesetzt und eine ideale, weil nicht von menschlichen Instinkten bedrohte Gesellschaft gegründet hätten, präsentiert sich die eigene Gesellschaft und damit auch ihr Platz in der Welt auf einmal in einem völlig neuen Licht. Und damit kommt die doppelte Gegenbewegung in der Narration von *Genesis*, auf die ich zu Beginn dieses Kapitels hingewiesen habe, zu ihrem Ab-

schluss: Genau wie die anderen «trügerischen Idyllen», die Spiegel in der jüngeren Geschichte der Zukunftsimaginationen als Standard ausmacht,¹⁸³ wird Anax' vermeintlich paradiesische Gesellschaft am Ende als dystopische entlarvt.

Wir können uns von dieser Gesellschaft lange Zeit kein genaues Bild machen – zum einen, weil Anax sie lediglich in kurzen und noch dazu stark emotional gefärbten Streiflichtern präsentiert; zum anderen, weil sie sich als unzuverlässige Erzählerin¹⁸⁴ entpuppt. Trotz ihrer fundierten historischen Kenntnisse hat sie keine Ahnung, wie das gegenwärtige System *tatsächlich* beschaffen ist. LeserInnen, die mit einem totalitarismustheoretischen Utopieverständnis vertraut sind, entdecken im Text allerdings reichlich Hinweise darauf, dass das System keineswegs so idyllisch sein kann, wie Anax glaubt. Genau wie Morus' Utopia, das, so die jüngere Utopieforschung einstimmig, von heutigen LeserInnen vermutlich als dystopischer Schreckensstaat interpretiert würde, muss auch Anax' System trotz ihrer enthusiastischen Beschreibung aus heutiger Sicht totalitär anmuten: «The Academy was the most elite institution in the land. Academy members provided the leaders with their advice. They alone conducted the experiments, extended the knowledge. They built the blueprint for the future.» (80) Im Rahmen ihrer Prüfung stellt Anax ausserdem klar, dass alle bisherigen Kollektiventwürfe gescheitert seien: der erste an mangelndem gegenseitigem Vertrauen und übersteigertem Konkurrenzverhalten; der zweite an der Verneinung des Individuums und dem, wie Fest sagen würde, im Prinzip der stabilen Utopie angelegten totalen Anspruch.

Die dem Text zugrunde liegende humanistische Botschaft, dass sich die individualistische Essenz des Menschen letztlich nicht verneinen lasse («no state can ever weigh that heavily», 144); dass der Mensch entgegen der in der klassischen Dystopie manifestierten Angst eben *kein* gesellschaftliches Konstrukt sei, sondern notgedrungen den Status eines autonomen Subjekts erlangen müsse, lässt auch den dritten Entwurf als von Anfang an defizitär und zum Scheitern verurteilt erscheinen. Anax erfährt im auf die Enthüllung folgenden Gespräch, dass ihre Gesellschaft einen hohen Preis für ihre Stabilität bezahlt. Nicht nur basiert sie entgegen ihres offiziellen Dogmas des freien Wissenstransfers tatsächlich auf einer rigiden Geheimhaltungspolitik, einer umfassenden Einschränkung des Diskurses, womit sie laut Anax ihre fundamentale Unzulänglichkeit beweist: «A society that fears knowledge is a society that fears itself.» (152) Mithilfe eines perfiden Beobachtungssystems ortet die Akademie darüber hinaus unkonventionell denkende, besonders wissbegierige Subjekte, lädt sie zum Aufnahmegespräch ein, lässt sie

183 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 73–78.

184 Zu unzuverlässigen ErzählerInnen in der jüngeren Kinder- und Jugendliteratur vgl. Lexe 2017, *Literarische Täuschungsmanöver*.

ihre Ideen äussern, um auf dem neusten Stand zu bleiben, und schreitet dann zur Exekution.

In ihrem Bemühen, ihren Wert zu beweisen, und ganz besonders in der von ihr gezeigten Fähigkeit, Gegebenes anzuzweifeln – «I have found what I have found by first doubting it» (84) – liefert sich Anax selbst ans Messer. Ironischerweise büsst sie ihr Leben nicht im Kampf für Individualität und persönliche Wahlfreiheit ein, wie das bei den rebellischen Subjekten klassischer Dystopien der Fall ist, sondern im Gegenteil beim Versuch, die eigenen Fähigkeiten in den Dienst des Kollektivs zu stellen. Dass ihr unkonventioneller Geist unwillkürlich zutage tritt und mit den Strukturen des Systems kollidiert, essenzialisiert das Konzept des autonomen Subjekts aber in weit effektiverem Masse, als es die durch äussere Einflüsse zum Widerstand getriebenen und letztlich gebrochenen Figuren klassischer Dystopien vermögen.

Natürlich stellt sich an dieser Stelle die Frage, ob Anax überhaupt als autonomes und vor allem als *humanistisches* Subjekt bezeichnet werden *kann*, wird sie doch in dem für die *LeserInnen* entscheidenden Conceptual Breakthrough als Androidin enthüllt, als eine im engeren Sinne *posthumane* Figur. Damit muss, wie Heidi Lexe betont, nicht nur Anax' «individuelle Involviertheit in das Erzählte neu bewertet werden»,¹⁸⁵ sondern auch der humanistische Diskurs, den Anax über ihre Identifikation mit Adam zu verkörpern scheint. In ihrer Studie zur Repräsentation posthumanistischer Subjektivität und Identität in der Kinder- und Jugendliteratur kommt Victoria Flanagan zum Schluss, dass dieser narrative Trick in *Genesis* eine komplette Neu Beurteilung der humanistischen Ideologie provoziere, «as the carefully constructed boundaries between the categories of human/machine or natural/artificial are skillfully destabilised».¹⁸⁶ Indem posthumanen Figuren in Texten seit der Jahrtausendwende die Rolle von ErzählerInnen und/oder Fokusfiguren zugesprochen werde, so Flanagan, würde nicht nur ihre «Otherness» in Frage gestellt, sondern die aus dem Standpunkt einer humanistischen («weissen», männlichen) Subjektivität produzierten Exklusionsprozesse kritisch verhandelt.¹⁸⁷

Tatsächlich tritt der entscheidende Paradigmenwechsel in *Genesis* zu einem so späten Zeitpunkt im Lektüreprozess auf, dass er dem Identifikationsangebot an die LeserInnen mit der sprechenden, handelnden, denkenden, zweifelnden und fühlenden «jungen Frau» kaum mehr abträglich sein dürfte. Von Beginn an tritt Anax in der dominierenden dialogisch-dramatischen Erzählform als erzählendes

185 Ebd., 11.

186 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 42.

187 Vgl. ebd., 41.

und in den personalen Erzählsituationen als erlebendes und erinnerndes Ich auf. Die spärlich gestreuten Hinweise auf ihren «artifizialen» Status werden von der implizierten Erwartungshaltung verdrängt, dass es sich bei diesem mit dem Pronomen «she» bezeichneten Ich um eine junge Frau aus «Fleisch und Blut» handeln muss, und erst die Enthüllung liefert Anlass für die von Moylan herausgearbeitete Notwendigkeit einer Relektüre, in der die eigenen Prämissen und Paradigmen und insbesondere die Annahme einer scharfen Grenze zwischen nonhumanem und humanem Subjekt – die Adam zuvor so eifrig zu ziehen bestrebt war – kritisch revidiert werden müssen.¹⁸⁸ Entsprechend schreibt auch Julia Spahn:

While we had so far felt on equal footing with Anaximander as our fellow human focalising character, pondering our own difference from Art, we are now forced to abandon the anthropocentric viewpoint and allow for more sameness between human and machine than we might be comfortable with.¹⁸⁹

Natürlich kann diese Relektüre dazu veranlassen, das eigene anthropozentrische Weltbild zu hinterfragen, auch wenn ich feministischen Einschätzungen zustimme, die betonen, dass «[...] when a cyborg becomes recognizably human, it is unable to challenge the human stereotypes, classifications and expectations guiding its performance – [...] thus abandoning its own potential for liminality».¹⁹⁰ In Anax' Fall gestalten sich die Dinge allerdings gerade deshalb komplizierter, weil bei der Beurteilung ihrer Subjektivität der Aspekt der Verkörperung – bewusst – ausgespart wird; ein Umstand, der, betrachtet man die Wichtigkeit von Selbst- und Fremdbeschreibungen physischer Merkmale in der Jugendliteratur, eigentlich stutzig machen sollte, es aufgrund der dialogischen Struktur des Textes aber nicht tut. Subjektivität wird Anax allein aufgrund ihrer mentalen Fähigkeiten, ihrer Rolle als erzählendes und denkendes Ich zugeschrieben; in welchem Körper diese Subjektivität lokalisiert ist, spielt für den Prozess der Zuschreibung offenbar keine Rolle. Insofern perpetuiert der Text, ob gewollt oder nicht, nicht nur die humanistische Konzeption des autonomen Individuums, sondern auch den klassisch cartesianischen Geist-Körper-Dualismus, der den Geist dem Körper hierarchisch überordnet und der sich problemlos auch in einen transhumanistischen Kontext übersetzen lässt.¹⁹¹

Obwohl der Körper für die Beurteilung von Subjektivität in Anax' Fall keine Rolle spielt, tut es interessanterweise das Geschlecht sehr wohl. In der letzten

188 Denselben kritischen Effekt in Bezug auf das Verständnis von Subjektivität durch das «re-casting» der Fokusfigur konstatiert auch Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 156f. und 165f.

189 Ebd., 166.

190 Lavigne 2013, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction*, 83.

191 Dass Bewusstsein allerdings eine Verkörperung benötigt, streicht der Roman auf Handlungsebene mehrfach heraus (vgl. dazu auch Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 161–166).

Schlüsselstelle des Romans tritt dieser Umstand noch einmal in aller Deutlichkeit zutage. Die Passage erinnert an die in der klassischen Dystopie zentrale Konfrontation des nonkonformen Subjekts mit der Vater- beziehungsweise Führerfigur seiner Gesellschaft; eine Analogie, die noch dadurch verstärkt wird, dass der *Head Examiner* anhand eines besonders dichten Fells markiert wird.¹⁹² Diese finale Ironie ist ein interessanter Hinweis auf die auch im posthumanen Zeitalter strukturierenden Geschlechtermarkierungen und vergeschlechtlichten sozialen Hierarchien. Diese inszeniert der Roman, wie Spahn zu Recht konstatiert, mit durchaus kritischem oder zumindest offenbarendem Potenzial.¹⁹³ Dass sowohl Art als auch Anax vergeschlechtlicht werden, ohne dass auf Handlungsebene eine essenzielle Notwendigkeit für dieses «outdated human construct»¹⁹⁴ bestünde – Androiden sind zur Reproduktion nicht auf eine binär oder anderswie organisierte Geschlechtlichkeit angewiesen; diese hat also rein soziale Funktion – macht effektiv deutlich, wie unter den hegemonialen Prämissen erst ihre Vergeschlechtlichung intelligible Subjekte produziert. Anders formuliert: Wäre Anax kein Geschlecht zugewiesen, würde sie von den LeserInnen nicht als (menschliches) Subjekt anerkannt. Erst als Frau ist Anax unter den Bedingungen einer verpflichtenden Zweigeschlechtlichkeit lesbar. Dass mit diesem aus narrativen Gründen notwendigen Kniff auch eine Kritik an der binären Matrix impliziert wird, erscheint wahrscheinlich.

In Bezug auf die Konstitution und Repräsentation von Subjektivität wirft *Genesis* also zahlreiche interessante Fragen auf. Während die humanistische Erzählung ihre Fortführung vor allem in Anax' Identifikation mit Adam Forde und in der Konzeption des autonomen Subjekts findet, und während die transhumanistische Erzählung Subjektivität – vor allem in Bezug auf Art – jenseits ihrer konkreten Verkörperlichung denkt, steht Anax zumindest in Ansätzen für ein kritisch-posthumanistisches Verständnis von Subjektivität. Ich werde diese These abschliessend diskutieren. Zentral erscheint mir aber zunächst, dass Anax, wenn nicht als *humanes*, so doch mit Sicherheit als *Subjekt* gelesen werden muss und gelesen wird – und zwar überdies als jenes Subjekt, das in der posthumanen Welt, in der die künstliche Intelligenz den organischen Menschen in der Evolution endgültig abgelöst hat, den zentralen utopischen Impuls personifiziert.

In ihrer letzten Konversation mit den Prüfern teilt Anax diesen mit, dass sie stets an ihre Gesellschaft geglaubt habe. An dieser Stelle löst sich auch der Widerspruch zwischen ihrer grundsätzlich kritischen Haltung gegenüber kollektivistischen

192 Vgl. *Genesis*, 180f.

193 Vgl. Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 158–161.

194 Ebd., 159.

tischen Utopien einerseits und der Begeisterung für ihre eigene kollektivistische Gesellschaft andererseits auf: Nicht im sozialen Gefüge selbst, sondern in der «Natur» der Androiden hat Anax bisher den Grund für das konfliktfreie Zusammenleben lokalisiert. Mit dem Wissen, dass der Gründungsakt ihrer Gesellschaft auf einem bewussten Betrug basierte und der sterbende Adam nicht nur Art, sondern mit ihm die gesamte Androidengesellschaft mit dem humanistischen Virus infiziert hat, ändert sich nun allerdings ihre gesamte Weltsicht.

Anaximander: [...] This is our history as we are taught it. This is our Genesis. Every young orang learns the catechism. We are peaceloving creatures, unable to harm others, destined to live quietly, in comfort and in peace. And so it is, so I have known it to be.

Examiner: And what do you credit for this state of affairs?

Anaximander: Up until now, our nature.

Examiner: And now? [...]

Anaximander: I credit The Academy. [...]

Examiner: The mind is a force of startling complexity, Anaximander. We in The Academy tell you we understand it. We tell you we are carefully crafting our replication and education environments, to ensure the *safe continuation of this, the best of all possible worlds*. But the truth is that such a task has always been beyond us. Art no more knew his own mind than the people who designed him knew theirs. We know how to make a mind, it is true, but we are a long way from being able to understand it. We tell you otherwise, as we must, and so *you live in security while we, who know the truth, must live in fear*.

Philosopher William decreed that his consciousness program would be built upon two rules that could never be overridden. No orang would ever deliberately harm another self-conscious being, and no orang would ever desire replication for replication's sake. *Without humanity's greatest weaknesses we have been able to achieve a kind of harmony experienced by no other life form on this planet*. As you know, we like to boast that alone we have *outrun evolution*.

But Philosopher William was only muddling through, as any creator must. The mind is not a machine, it is an idea. *And the Idea resists all attempts to control it*. [...]

The Art who escaped from captivity was no longer the Art Philosopher William had programmed. An Idea made the leap from the dying Adam to Art, and the Idea set to work rearranging the host program. *By spending time with Adam, by talking with him, by exchanging the infection of ideas, Art became Adam*. Do you understand? (180–182, Hervorhebungen M. K.)

In dieser finalen Enthüllung, in der *sowohl* Fukuyamas These vom «Ende der Geschichte» *als auch* die Idee einer kollektiven Utopie verabschiedet wird, kommen alle zentralen Narrative aktueller Future-Fiction zusammen, die Christina Ulm aufgrund ihrer «negativen Grundstimmung» treffend auch als «Dark Future Fiction» bezeichnet.¹⁹⁵

195 Ulm 2012, «Are Things Pretty Perfect?», 27.

- die laut Eva Horn charakteristische gegenwärtige Tendenz, *Zukunft als Katastrophe* zu denken; sich ausgerechnet im «Anthropozän, in der Epoche, in der der Mensch unauslöschlich in die Erdgeschichte eingegangen sein wird», im «Erfinden von Welten [zu ergehen, M. K.], in denen er nicht mehr vorkommt».¹⁹⁶ Die These, dass sich die Menschheit aufgrund ihrer destruktiven «Natur» auslöschen wird, dass der Kapitalismus nicht in eine neue Ordnung übergehen, sondern nur im totalen Kollaps enden kann, ist in den gegenwärtigen Texten omnipräsent und liegt vielen ihrer kulturkritischen Aussagen zugrunde; oft bildet sie den Kern der säkularisierten «Offenbarungsfunktion»¹⁹⁷ (post-)moderner Katastrophenerzählungen. Auch Anax ist überzeugt, dass «[...] humanity was doomed to repeat its mistakes, until the planet eventually grew tired of its excesses» (179);
- der wiederkehrende *utopische Traum* von der bestmöglichen, stabilen Gesellschaft, die, einmal etabliert, im Lauf der Handlung (und insbesondere in ihren *Conceptual Breakthroughs*) als trügerische entlarvt wird, so dass sich der «utopian dream of order» als Satire, Parodie oder Schreckensvision manifestiert;¹⁹⁸
- die *antiutopische Antwort* auf den utopischen Traum: dass sich jede kollektivistische Utopie letztlich unkonventionell denkenden Individuen verdankt, die allerdings aufgrund ihrer fehlenden Konformität gerade im Widerspruch zum stabilitätsgewährleistenden Faktor einer klassisch-utopischen Gesellschaft stehen, und die darüber hinausreichende, oft, aber nicht immer antisozialistische Haltung, dass ein solcher Entwurf demgemäss in Totalitarismus und Terror enden muss;
- die aus dieser Haltung generierte *militant-dystopische Vision*, die das Individuum als blosses Produkt seiner Gesellschaft erscheinen lässt, was bei den – nicht selten klar als autonome Subjekte angerufenen – LeserInnen Schrecken und Abneigung auslösen soll;
- der mit dem, von diesen totalitären Einschränkungen erst hervorgebrachten, *rebellischen Individuum* verbundene *utopische Impuls*, dass auch der totalitäre Entwurf scheitern muss, weil sich die Sehnsucht nach Freiheit und die Offenheit für neue Ideen nie zähmen lassen wird. Anders als ihre klassischen Vorgänger begnügen sich dystopische Texte für Jugendliche kaum je damit, Zeitkritik durch Extrapolation negativer Gegenwartstendenzen in die Zukunft zu üben; meist erweist sich das dystopische System als angreifbar (*fallible dystopia*); immer aber werden utopische Impulse im Sinne dezidierter Gegenwerte in der Figur des re-

196 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Erde ohne Menschen* (E-Book).

197 Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*.

198 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 105.

bellischen Individuums verortet oder direkt formuliert: «The mind is not a machine, it is an idea. And the Idea resists all attempts to control it» (181);

– die mit der Vorstellung eines autonomen Geistes verbundene *euphorisch post-oder transhumanistische Philosophie*, dass der (organische) Mensch nur ein mögliches Gefäß ist, in dem dieser Geist zur Entfaltung gelangen kann, und die letztlich noch immer einem humanistischen Ansatz verpflichtete Folgerung, dass die Evolution diesen Geist auch in ein posthumanes Zeitalter führen wird.

Für *Genesis* gilt, was Werder mit Meyer als zentrales Charakteristikum (anti-utopischer) Dystopien ausmacht: Sie «vertreten eigentlich gerade selber utopische Ansätze, indem sie mit Schreckbildern implizit utopische Inhalte vorschlagen», und erweisen sich letztlich als «ein mit utopischen Mitteln arbeitendes Regulativum, ein ›Falsifikationsmodell‹ utopisch-totaler Idealstaatsplanung».¹⁹⁹ Der in *Genesis* am Horizont erscheinende utopische Impuls ist grundsätzlich einem liberal-humanistischen Menschenbild verpflichtet, in dem sich das Individuum am Ende gegen die sozialisatorische Macht des Systems behauptet, und in dem die Hierarchie von Geist und Körper und mit ihm die binäre Geschlechterordnung erhalten bleiben, die sowohl das humanistische als auch das euphorisch-posthumanistische beziehungsweise transhumanistische Narrativ strukturieren.

Bei näherem Hinsehen trägt dieser utopische Impuls auf Diskursebene aber auch kritisch-posthumanistische Züge. So manifestiert sich bereits in Art, viel mehr dann noch in Anax eine Konzeption des Subjekts als durch soziale Interaktion konstituiertes, als eigentlich performativ hergestelltes; ein Subjektverständnis, in dem die humanistischen identitätsstiftenden Kategorien von Autonomie, Differenz und Essenzialität kritisch hinterfragt werden.²⁰⁰ Anax selbst ist zwar Tochter oder, um an Moravec anzuknüpfen, «mind child» sowohl Adams als auch Arts. Allerdings wächst sie in mehrfacher Hinsicht über beide hinaus. Ihre Identifikation mit dem «letzten» Menschen Adam infiziert sie zwar, wie bereits den Roboter Art vor ihr, mit dem Virus der Idee, und dass es Adams Geist ist, der in und dann über Anax' Körper hinaus weiterlebt, knüpft an eine traditionelle binäre Geschlechterordnung an, die Männlichkeit mit Geist, Intellekt und «Kultur», Weiblichkeit dagegen mit Körper, Emotionalität und «Natur» verknüpft.²⁰¹ Anax hat,

199 Werder 2009, *Utopien der Gegenwart*, 73.

200 So sagt zum Beispiel Art zu Adam: «I'm like the animals you have slaughtered for your nourishment, as alive as you want them to be.» (*Genesis*, 160)

201 Spahn (2016, *Is the Reader Human?*, 157 f.) zeigt auf, wie sich diese Natur/Kultur-Dichotomie auch in der im Roman inszenierten Topografie niederschlägt: Während die Hauptdialoge – zwischen Art und Adam und zwischen Anax und dem Prüfungsgremium – in artifiziellen Räumen angesiedelt sind, wird Anax als einzige ihrer AltersgenossInnen beschrieben, die gerne Zeit in der Natur verbringt und sich Sonnenuntergänge lieber «in echt» anstatt als Download anschaut (vgl. *Genesis*, 75 f.).

wie ihr Mentor Perikles einmal zu ihr sagt, ein ›Gespür‹ für Adam, das ihr weit über das rationale Verarbeiten der Quellen hinweg zu einem tieferen Verständnis seines ›Wesens‹ verhilft.²⁰²

Diese zum Teil intuitiv-verstehende, zum Teil hermeneutische, dem ›Anderen‹ gegenüber stets aufgeschlossene Haltung wird vom Text aber als positiver Gegenwert nicht nur zum kalten Rationalismus des bestehenden Systems gesetzt, sondern auch zu den männlich dominierten Paradigmen früherer Systeme und Gemeinschaften. Denn während sich die Interaktionen von Art und Adam, die im Übrigen beide einem militärischen Kontext entstammen,²⁰³ stets um das Bemühen drehen, die eigene Identität in Abgrenzung zum anderen zu festigen und damit die eigene Position der Überlegenheit zu behaupten beziehungsweise zu verteidigen,²⁰⁴ prädestiniert ihre Fähigkeit zur Empathie Anax' zu einem sehr viel weiteren Verständnis von Identität und Gemeinschaft. Mehr noch: Sie ermöglicht den Dialog, wo Art und Adam lediglich zu konkurrenzierenden Monologen in der Lage sind. Und sie unternimmt zumindest den Versuch, dem ›Anderen‹, wenn es auch letztlich nicht zu ergründen ist, nicht nur eine Subjektivität, sondern einen Wert zuzusprechen, der nicht verhandelbar ist.

Wenn aber ein nicht länger auf Abgrenzung und Ausschluss basierendes Verständnis von Subjektivität und Gemeinschaft den utopischen Horizont des Textes bildet, so vermag es sich auf Handlungsebene doch (noch) nicht durchzusetzen. Und das ist nicht zwingend der Technologie geschuldet, von der Flanagan behauptet, sie werde im Text als inhärent dystopisch inszeniert.²⁰⁵ Die transhumanistischen Fantasien, in denen der männlich konnotierte Intellekt die Zeit und die Evolution überdauert, basieren ja auf denselben Grundlagen wie die von Anax bereits in der apokalyptischen Vergangenheit lokalisierten Autonomie- und Abgrenzungsfantasien der Humanisten – sie tun dies ganz konkret auch in der Verschmelzung von männlicher Maschine (Art) und männlichem Menschen (Adam). Dass diese maskulinen Fantasien und Strukturen am Ende triumphieren, bildet den eigentlichen dystopischen Kern der Geschichte. Wie die anderen weiblichen ›disruptiv forces‹ in der Geschichte der Dystopie, und wie vor ihr bereits Eve, bedroht Anax das männlich geprägte System: Nicht nur, weil sie,

202 Vgl. *Genesis*, 14: ›she had what Pericles called ›the feel for him‹.›

203 Spahn (2016, *Is the Reader Human?*, 163) weist auch auf das zwischen Adam und Art bestehende Abhängigkeitsverhältnis hin – Art ist als ›robotic slave‹, seine Gestalt mit Absicht als ›Anderes‹, als ›pejorative‹, weil durch tierische statt menschliche Züge definiertes, ›embodiment‹ konzipiert.

204 Dazu ganz ähnlich Flanagan (2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 58): ›Significantly, the man and the android are always portrayed as combatants, with Adam fighting to maintain the ›integrity‹ of the human subject, which Art is similarly intent on violating.›

205 Vgl. ebd., 59.

wie Spahn in ihrer Analyse feststellt, eine ‹weiblich› konnotierte ‹Natur› verkörpert, die in die hermetisch abgeriegelten Räume männlicher Kultur ‹einzudringen› sucht,²⁰⁶ sondern auch, weil Anax als Erzählerin und Chronistin die bisher männlich geprägte Deutungshoheit in Zweifel zieht und ihnen gegenüber eine eigene Lesart durchsetzt.

Obwohl Anax, anders als ihre Vorgängerinnen klassischer Dystopien, also nicht länger (nur) als Verkörperung von Natur und Sexualität auftritt, sondern als reflektierendes, erzählendes Subjekt, dessen Lesart von Geschichte auf Diskursebene eindeutig als Vorzugslesart gesetzt ist, wird auch sie am Ende im wahren Sinne des Wortes ausgeschaltet: ‹She felt the cracking of her neck, and the long arm of Pericles reaching deep within her, disconnecting her for the very last time.› (185) Ihr Geist, so viel wird aus dem Vorangegangenen klar, wird bis zu einem gewissen Grad in Perikles weiterexistieren. Allerdings entspringt diese Übertragung, anders als in Adams Fall, keinem subversiven Akt mehr, sondern einer gewaltsamen Aneignung von männlicher Seite: ‹This is how we keep track of the virus.› (184) Anax selbst ist keine ‹Transhumanistin›; in ihrer Liebe zur Natur und ihrem erwähnten Stolz auf das eigene körperliche Erbe offenbart sie sich als verkörpertes Subjekt, das der Entleiblichung keineswegs mit Euphorie, sondern mit Angst und Entsetzen entgegensieht. Gerade über die ‹künstliche› Frau wird so auf den letzten Seiten des Textes auch eine deutliche Absage an die körperverachtenden Fantasien transhumanistischer Männerträume artikuliert, die sich in anderen Cyborg-Romanen wiederfindet.²⁰⁷ Zwar sichert sich die deutlich patriarchal markierte Gesellschaft in *Genesis* einmal mehr ihre Kontinuität. Allerdings handelt es sich, wie das Ende in der Tradition einer *fallible dystopia* nahelegt, um eine höchst gefährdete – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil sie es mit jungen Frauen zu tun bekommt, deren Ideen sich grundlegend von den (Männer-)Fantasien der Vergangenheit unterscheiden. Und weil, wie Spahn betont, gerade die Technowissenschaften neue Subjektivitäten produzieren, welche die humanistisch motivierten Grenzziehungen zwischen unterschiedlich verkörperten Subjektivitäten und die damit einhergehenden Ausschlüsse, Abwertungen und Ausbeutungsverhältnisse in Frage zu stellen vermögen.²⁰⁸

Mit der damit abgeschlossenen Rekapitulation der Geschichte, die bis zu Anax' Gegenwartsgesellschaft und ihren Existenzbedingungen geführt hat, wird gleichsam die Karte der (post-)apokalyptischen Landschaften abgesteckt, auf denen die Konflikte aktueller Future-Fiction ausgetragen werden. Allerdings entspricht

206 Vgl. Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 158–160.

207 Vgl. das Kapitel *Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter*.

208 Vgl. Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 168.

die jugendliterarische Ausprägung dieser Landschaften und der sie strukturierenden Narrative keineswegs in jedem Fall dem oben geschilderten Verlauf. «It doesn't have to be like this», lauten Anax' letzte, in Bezug auf die Gattung durchaus selbstreflexiven Worte: «Surely there must be another way.» (184) Damit behält sie recht. Nicht immer zielt die Katastrophenfantasie auf die Enthüllung der grundsätzlich destruktiven «Natur» des Menschen. Nicht immer dient der dystopische Entwurf als «Falsifikationsmodell» utopischer Entwürfe. Nicht immer wird ein liberal-humanistisches gegen ein sozialistisch-kollektives oder ein kritisch-posthumanistisches Gesellschaftsmodell ausgespielt. Nicht immer entpuppt sich das posthumane Subjekt als transhumanistisches oder aber als zum Scheitern verurteiltes posthumanistisches, und nicht immer bleibt die junge Frau als Verliererin auf der Strecke. Aktuelle jugendliterarische Zukunftsvisionen bieten vielfältige Alternativmodelle: Katastrophenfantasien können kritisch auf soziale Missstände und den Preis eines anthropozentristischen Weltbildes mit seinen herrschaftslegitimierenden Dualismen hinweisen, dystopische Entwürfe als «Falsifikationsmodelle» neoliberalistischer Glücksversprechen fungieren, posthumanistische Wesen als Störung universalistischer Menschen- und Männlichkeitsbilder auftreten und in Gestalt etwa der Cyborg als «oppositionelle feministische Erzählfigur»²⁰⁹ existierende Herrschafts- und Geschlechterverhältnisse in Frage stellen. Die Vielfalt der in der Future-Fiction entworfenen Modelle von Gemeinschaft und Identität entspricht der Vielfalt der Gattung selbst, die im Folgenden näher erkundet werden soll.

Zum Gattungsbegriff Future-Fiction

Ehe ich einen differenzierteren Blick auf die jugendliterarischen Ausprägungen der skizzierten Landschaften und Narrative und der mit ihnen verknüpften kulturkritischen Botschaften werfe, sind einige Bemerkungen zum Gattungsbegriff Future-Fiction angebracht, der keineswegs unumstritten ist. So sind in der englischsprachigen Forschungsliteratur sowohl die Termini «Post-Disaster Novel»²¹⁰ und «Post-Disaster Fiction»²¹¹ als auch «Young Adult Speculative Fiction»,²¹² «Futuristic Science Fiction»²¹³ oder schlicht «Dystopian Fiction»/«Young Adult

209 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 202 (Anmerkung der HerausgeberInnen).

210 James 2009, *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, 153–185.

211 Braithwaite 2010, *Post-Disaster Fiction for Young Adults*.

212 Ventura 2011, *Predicting a Better Situation?*

213 Sambell 2004, *Carnivalizing the Future*.

Dystopia»²¹⁴ anzutreffen. Ihnen stehen oft sorgfältig ausdifferenzierte Subgattungen gegenüber. So unterscheidet Elizabeth Braithwaite in einem Aufsatz die von ihr als Young-Adult-Literatur klassifizierte, ab den 1960er-Jahren prosperierende Gattung «post-disaster fiction» je nach narrativer Funktion des Desasters in die Subgattungen «survivor texts», «social order texts» und «quest/adventure texts», denen sie unterschiedliche Kommentarfunktionen zuschreibt.²¹⁵

Auf dem deutschsprachigen Buchmarkt hat sich dagegen der mit der Übersetzung von Suzanne Collins' *The Hunger Games* popularisierte Begriff «Dystopie» durchgesetzt, der es erlaubt(e), jegliche Art von düsterer Zukunftsvision für die Fans der *Tribute von Panem* zu vermarkten. Er hat sich, um mit Ulm zu sprechen, zum «verkaufsfördernden Etikett» entwickelt; zum «Plastikwort», wie sie mit Rückgriff auf Pörksen schreibt.²¹⁶ Denn Genredefinitionen stellen nach Heinrich Kaulen oft weniger deshalb eine «Notwendigkeit» dar, weil sich den Texten inhärente Strukturen, Motive, Figurenkonstellationen oder gar Themen damit am akkuratesten beschreiben liessen; ihre Produktions- und Rezeptionskontexte, das heisst ihre Funktion in der kulturellen Kommunikation, sind weit öfters ausschlaggebend für das Bedürfnis nach Klassifizierung.²¹⁷ Auch Müller zufolge kommt Genrebezeichnungen vorwiegend die Funktion zu, «das einzelne Artefakt einer Gruppe von Texten [...] zuzuordnen und dabei ihren kulturellen Ort und/oder ihren ›Gebrauchswert‹ anzugeben».²¹⁸ Genres generieren für RezipientInnen «spezifische Erwartungen und Erlebnisversprechen», dienen für ProduzentInnen als «Muster, die als Vorbild und Leitfaden im kreativen Prozess fungieren» und machen für DistributeurInnen «Märkte und Absatzzahlen kalkulierbar».²¹⁹ Zwar geht mit diesem Verständnis von Genre oft eine negativ konnotierte Bedeutung von «Muster» als Bedingung für die massenhafte Verbreitung, gar «kommerzielle Ausbeutung»²²⁰ von populärer Kultur einher. Jack Nachbar und Kevin Lause etwa verknüpfen in ihrem in die Popular Culture Studies einführnden Artikel mit dem Begriff der «Popular Culture Formula» eine konservative Haltung sowohl auf Produktions- als auch auf Rezeptionsebene:

This 'equation' states that the popularity of a given cultural element (object, person or event) is directly proportional to the degree to which that element is reflective of audience beliefs and values. [...] The formula assumes that audiences *choose* a specific

214 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults*.

215 Braithwaite 2010, *Post-disaster Fiction for Young Adults*, 5 sowie 8–16.

216 Ulm 2012, «Are Things Pretty Perfect?», 26.

217 Vgl. Kaulen 2004, *Wunder und Wirklichkeit*, 12.

218 Müller 2003, *Genre*, 212 f.

219 Ebd., 213.

220 Ebd.

cultural element over other alternatives because they find it attractive in its reassuring reflection of their beliefs, values and desires.²²¹

Zwar lassen sich sowohl in der Flut der Future-Fiction-Texte als auch in den von jungen LeserInnen produzierten Onlinere Rezensionen durchaus entsprechende Produktions- und Rezeptionsmuster ausmachen: Je näher ein Text dem von Suzanne Collins etablierten dystopischen Muster und den in ihrem Text angesprochenen Ängsten, Werten und Bedürfnissen kommt, desto begeisterter fallen oft die Kommentare aus; je stärker ein Text von den etablierten Gattungskonventionen abweicht, desto häufiger sind Verwirrung, gar Empörung anzutreffen. Allerdings vernachlässigt eine solche auf konservativen Kommunikationsmodi basierende Genrekonzption nicht nur die zahlreichen emanzipatorischen, alternativen, (selbst-)reflexiven und auf Transformation zielenden Texte, die der Gattung entspringen, sondern auch die entsprechenden Lektürebedürfnisse und -prozesse sowie die ausgeprägte «Genrekompetenz»,²²² die sich in den LeserInnenkommentaren ebenfalls niederschlagen.²²³

Des Weiteren ist zu beobachten, dass die Subsumierung sämtlicher Future-Fiction-Texte unter den Begriff «Dystopie» sowohl auf dem jugendliterarischen Markt als auch innerhalb der Forschung, wo sich der Begriff ebenfalls durchgesetzt hat, zu starken Verallgemeinerungen einerseits und zu einer nahezu unübersehbaren Flut an strukturalistischen Systematisierungsversuchen andererseits geführt hat; beide Ansätze werden der Komplexität der Gattung nicht gerecht. So macht auch Kaulen auf die inhärente Problematik starrer Gattungsdefinitionen aufmerksam:

Literaturwissenschaftliche Gattungsdefinitionen entspringen dem Bedürfnis der Forschung und des Lesepublikums nach Klassifizierung eines sonst schwer überschaubaren Gegenstandsbereichs. Bei näherem Hinsehen wird der Gewinn an Orientie-

221 Nachbar/Lause 1992, *Getting to Know Us*, 5, Hervorhebung im Original.

222 Kaspar Maase (2013, *Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung*, 33 f.) vertritt die These, dass das Vergnügen an populären Erzählformen wesentlich mit den Genrekompetenzen der RezipientInnen zusammenhängt, die durch ihr ausgeprägtes Wissen «jenes ästhetische Vergnügen optimieren, das sich gerade aus dem kenntnisreichen Bewegen im Raum intertextueller Bezüge ergibt».

223 Als Beispiel soll hier nur angeführt werden, dass etwa das Ende von *Wired*, dem dritten Teil von Robin Wassermans *Skinmed*-Trilogie, in dem sich die Protagonistin Lia im Cyberspace auflöst, heftige, verwirrte und enttäuschte Reaktionen ausgelöst hat. «Can we get some closure please? And maybe a less confusing ending?», schreibt Ashley Brooke auf *Goodreads*. Talia schreibt schlicht: «The. Ending. Was. Crap.» Vgl. www.goodreads.com/book/show/7192384-wired?from_search=true&search_version=service (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019). Umgekehrt hat Katniss Everdeens im Epilog von *Mockingjay* dargestellte Mutterschaft für Empörung bei vielen gesorgt, die sich für die unkonventionelle Heldin einen weniger traditionellen Lebensentwurf gewünscht hätten: «At the end, I found myself wanting her to end up alone, of her OWN choice», schreibt Tina auf *Goodreads*, www.goodreads.com/book/show/7260188-mocking-jay?from_search=true&search_version=service (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

rung, den sie versprechen, indessen oft mit gravierenden Einschränkungen erkaufte. Ist die Begriffsbestimmung zu präzise und eng, fallen viele Texte durch das Ordnungsraster hindurch; ist sie hingegen zu weit gefasst, verliert sie so sehr an Konturen, dass die gewünschte Klarheit und Präzision verloren geht.²²⁴

In der deutschsprachigen Forschung hat die verallgemeinernde Etikettierung düsterer Zukunftsszenarien als «Dystopien» denn auch rasch zu ihrer akribischen Unterteilung in zahlreiche Subgattungen geführt, etwa in ökologische und Gesellschaftsdystopien.²²⁵ Problematisch ist daran zum einen die Verwendung narrativer und motivischer Muster als Gattungsbegriffe, die suggerieren, dass sich ökologische und soziale Themen in unterschiedlichen Texttypen zeigen würden, obwohl diese Themen in zahlreichen Texten eng verflochten sind: So liessen sich zum Beispiel Scott Westerfelds *Uglies*-Serie (2005–2007) aufgrund ihrer Thematik sowohl als Umwelt- als auch als Sozialdystopie klassifizieren. Zum anderen taugt der Begriff «Dystopie» ganz einfach nicht als Oberbegriff für die höchst hybride und fluide Textgruppe, die damit bezeichnet wird.²²⁶

Ihrer Vielfalt gerechter, in seiner Breite dabei aber selbstverständlich auch unschärfer, schliesst der Begriff «Future-Fiction» oder auch «Future Fiction» alle Spielarten dieser Textgruppe ein. Gebräuchlich ist er unter anderem im Buchhandel und unter Fans; in der deutschsprachigen Forschung verwenden ihn zum Beispiel Gabriele von Glasenapp und Christina Ulm.²²⁷ In ihrem Sinne verwende auch ich den Begriff für alle Romane, in deren Zentrum der Entwurf einer zukünftigen Welt mit ihren sozialen, politischen, ökonomischen, ökologischen und ideologischen Strukturen samt deren Auswirkungen auf das Leben des einzelnen Individuums steht.²²⁸

Zwar ist die in diesen Romanen entworfene zukünftige Welt in aller Regel von dystopischen Szenarien und Strukturen geprägt beziehungsweise enthält Elemente, die von den LeserInnen als dystopisch klassifiziert werden *sollen*. Der von den Klassikern des 20. Jahrhunderts geprägte Begriff der literarischen Dystopie aber scheint von LeserInnen bis heute vorwiegend mit derjenigen Textgattung

224 Kaulen 2004, *Wunder und Wirklichkeit*, 12.

225 Vgl. zum Beispiel Mikota 2013, *Dystopie*, www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

226 Vgl. zur Hybridität der Gattung auch Glasenapp 2013, *Apokalypse Now!*, 72 f. sowie 81 f.

227 Vgl. exemplarisch Glasenapp 2013, *Apokalypse Now!*, und Ulm 2012, «*Are Things Pretty Perfect?*»

228 Aus dem Raster fallen dagegen Texte, die wohl dystopische Szenarien aufweisen, aber in einer alternativen Gegenwart oder Vergangenheit oder an einem räumlich entrückten Ort angesiedelt sind, wie etwa William Goldings *Lord of the Flies* (1954) oder Sally Gardners *Maggot Moon* (2012), ein Roman, der nach einem alternativen Ausgang des Zweiten Weltkriegs ein faschistoides Europa imaginiert.

assoziiert zu werden, die einen totalitären Staat mit seinen Überwachungs- und Repressionsstrukturen ins Zentrum stellt – und ein oder mehrere Individuen porträtiert, die gegen diese Strukturen ankämpfen. So bloggt auch die Jugendschriftstellerin Erin Bowman in Bezug auf den klassisch antiutopischen Impetus der Gattung: «Personally, I believe that a true dystopia, at its core, has a lot to do with the main character discovering a fatal flaw in their otherwise perfect society.»²²⁹ Salopp formuliert, meines Erachtens aber ins Schwarze treffend, folgert sie daraus: «A ‹bad› place is not all that defines a dystopia.»²³⁰

In einem ebenso scherzhaften wie analytisch-strukturierenden Flussdiagramm (Abb. 3), das einem fiktiven Interview mit einer/m BewohnerIn einer zukünftigen Welt folgt («Has society or the gov't or someone in charge solved all humanity's problems and now everything's just dandy?»), unterscheidet sie je nach Perspektive der Hauptfigur, Struktur des beschriebenen Systems und der Funktion, die den dieses System generierenden Ereignissen zukommt, zwischen «Dystopia», «Isolated Dystopia» und «Post-Apocalypse». Einer «Dystopia» entspricht in ihrer Kategorisierung sowohl George Orwells *Nineteen Eighty-Four* als auch Ally Condie's *Matched*-Trilogie (2010–2012), in denen ein totalitäres Gesellschaftssystem im Zentrum steht; als «Isolated Dystopia» bezeichnet sie William Goldings *Lord of the Flies* (1954) ebenso wie James Dashners *The Maze Runner*-Trilogie (2009–2011), in denen eine isolierte und zunehmend dystopische Mikrogesellschaft gezeigt wird; und der Gattung «Post-Apocalypse» ordnet sie Romane wie Carrie Ryans Zombie-Apokalypse *The Forest of Hands and Teeth* (2009–2011) und Suzanne Collins' *The Hunger Games*-Trilogie (2008–2010) zu, in denen sich Überlebende der Apokalypse neu organisieren.

Tatsächlich aber kommt sowohl postapokalyptischen als auch dystopischen Narrativen in der aktuellen Future-Fiction eine zentrale Bedeutung zu; sie zu Gattungsbegriffen zu erheben, verkürzt den vielschichtigeren Gehalt der Texte. Die dystopische totalitäre Gesellschaft, die Suzanne Collins in ihren *Hunger Games* entwirft, setzt zwar den Untergang voraus, genauer: eine durch einen globalen Krieg aus den Fugen geratene Welt. Im Zentrum aber steht die rund 75 Jahre später angesiedelte totalitäre Gesellschaft mit ihren Ausbeutungsmechanismen.

Auch Westerfelds in der *Uglies*-Serie inszenierter, vermeintlich utopischer Gesellschaft liegt eine zerstörte Umwelt zugrunde, die durch eine Befriedung der ‹von Natur aus› zerstörerischen Menschheit vor weiterem Schaden bewahrt werden soll; prominent verhandelt wird die Frage, ob sich eine dezidiert individua-

229 Bowman 2011, *Is it Dystopia?* Vgl. www.embowman.com/2011/is-it-dystopia (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

230 Ebd.

listische Lebensgestaltung mit einer ökologischen und pazifistischen Gesellschaft verbinden lässt. Andererseits schildern (post-)apokalyptische Erzählungen wie Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie (2006–2013), Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Romane (2012/13), Carrie Ryans *The Forest of Hands and Teeth* oder Demitria Lunettas *In the After/In the End*-Romane (2013/14) sowohl das apokalyptische Desaster (Veränderung des globalen Klimas, Umweltkatastrophen, Unterdrückung der Menschheit durch gentechnologisch erzeugte Soldaten, Zombie-Apokalypse) als auch und nicht selten *insbesondere* die (dystopischen) sozialen Strukturen, die aus den Trümmern der solcherart zerstörten Welt hervorgehen.

Klassifizierungsversuche sind meines Erachtens sinnvoll, wenn sie Gattungstraditionen, Erzähl- und Deutungsmuster reflektieren, ohne eine äusserst hybride und fluide Gattung in ein enges Schema einzuordnen. Die Verwendung des Begriffs «Future-Fiction» anstelle von «Dystopie» trägt den vielfältigen Ausprägungen des Genres Rechnung, aber auch dem Umstand, dass nicht zwingend ein totalitäres System im Zentrum stehen und dass die Anlage keine dezidiert anti-utopische sein muss, in der die jugendlichen Hauptfiguren den «fatal flaw» ihres vermeintlich perfekten Systems erst im Lauf eines Reifeprozesses entdecken. Während Westerfelds Tally, Veronica Roths Tris (*Divergent / Insurgent / Allegiant*, 2011–2013) und Robin Wassermans Lia (*Skinny / Crashed / Wired*, 2008–2010) dieser fundamentalen Schwäche tatsächlich erst im Lauf der Handlung auf die Spur kommen, ist Suzanne Collins' Katniss ein Beispiel für eine Protagonistin in der Tradition von Orwells Winston Smith: Sie hasst das totalitäre und ausbeuterische System von Anfang an; ihr Schweigen darüber ist Resultat einer mühsam erworbenen Überlebensstrategie, kein Ausdruck von Konformität. So reflektiert sie gleich zu Beginn:

When I was younger, I scared my mother to death, the things I would blurt out about District 12, about the people who rule our country, Panem, from the faroff city called the Capitol. Eventually I understood this would only lead us to more trouble. So I learned to hold my tongue and to turn my features into an indifferent mask so that no one could ever read my thoughts.²³¹

Der «gemeinsame Nenner der gegenwärtigen Tendenzen am Buchmarkt» ist also, um mit Ulm zu sprechen, nicht das dystopische System, sondern «vielmehr die Verortung in der Zukunft».²³² Auch Clare Bradford u. a. ziehen in ihrer Untersuchung des utopischen, transformatorischen Potenzials von *New World Order*-Narrativen in kinder- und jugendliterarischen Texten gerade *keine* scharfen

²³¹ *The Hunger Games*, 7.

²³² Ulm 2012, «*Are Things Pretty Perfect?*», 27.

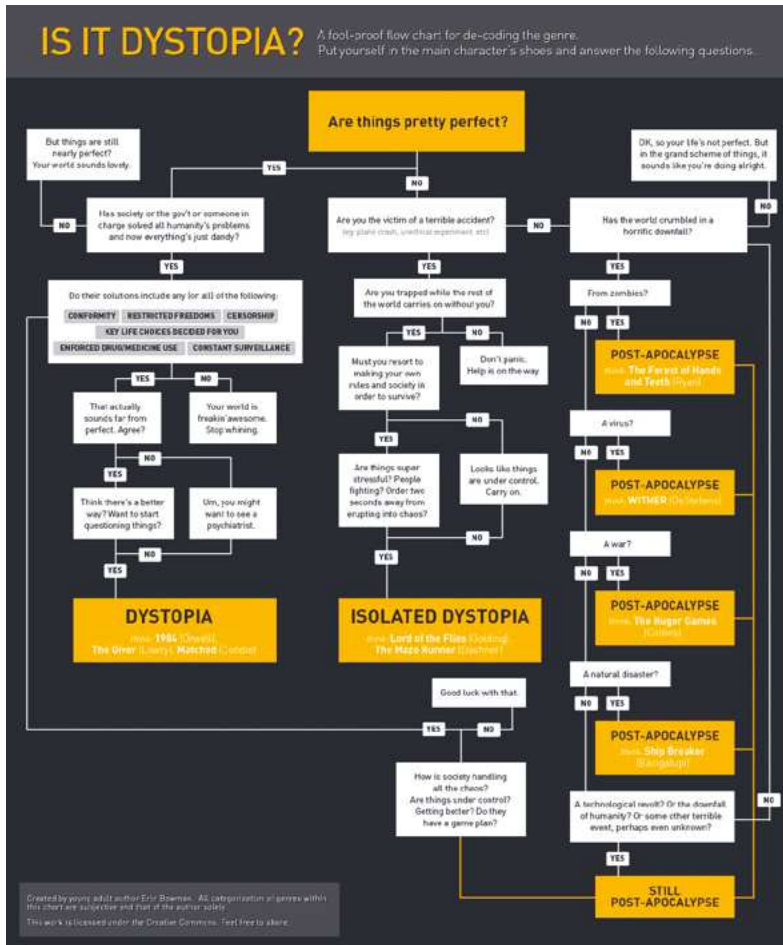


Abb. 3: Erin Bowman: *Is it Dystopia?* (2011)

Grenzen zwischen einzelnen (Sub-)Gattungen, sondern stellen im Gegenteil fest, dass

[...] while it is plausible to distinguish between utopia and dystopia as distinct adult genres, the dialogue between children's texts and new world orders is conducted by means of the genres which prevail in childhood texts and cultures, within which [...] utopia or dystopia appear rather as tropes, modes, themes, or settings than as genres.²³³

233 Bradford u. a. (2008) 2011, *New World Orders*, 12, Hervorhebung M. K.

Anstelle von systematisierenden Gattungszuschreibungen macht das AutorInnenkollektiv in seiner interdisziplinären Untersuchung von thematisch differenzierenden Umschreibungen wie «post-disaster narratives», «dystopian narratives», «critical utopia», «global utopias/dystopias», «postcolonial utopias», «environmental utopian fictions», «posthuman dystopian/utopian visions» Gebrauch²³⁴ und wird damit dem Umstand gerecht, dass die kinder- und jugendliterarischen Weltentwürfe häufig gerade keinem spezifischen Genre verpflichtet sind, sondern in Science-Fiction und Fantasy ebenso ihren Raum haben wie in historischen Romanen oder Bilderbüchern. Und auch wenn es in dieser Untersuchung um jugendliterarische Zukunftsentwürfe im Speziellen und nicht grundsätzlich um die Darstellung alternativer Weltordnungen geht, halte ich den hier vertretenen Ansatz, spezifische Narrative an die Stelle von Genreklassifizierungen zu setzen, für erkenntnistheoretisch fruchtbarer.

So lässt sich festhalten, dass sich die Future-Fiction in Thematik, Motivik, Erzählstrukturen und Gattungstraditionen durch ausgeprägte Hybridität und Fluidität auszeichnet. Das futuristische Setting bringt ständig neue Kombinationen aus Zukunftsentwurf und Liebesgeschichte, Fantasy, Horror, Abenteuer, Action, Science-Fiction, Bildungs-, Entwicklungs- und Adoleszenzroman hervor. Besonders ausgeprägt sind die Bezüge zu

– *Apokalypse* und *Katastrophenerzählung*, wobei die modernen «Vernichtungsszenarien» populärer Unterhaltungsmedien die soziokulturell und historisch geprägten Ängste einer Gesellschaft spiegeln. In der aktuellen Future-Fiction nehmen apokalyptische Narrative oft die didaktisch-aufklärerische Erkenntnis-, Warn- und Erziehungsfunktion des Umweltromans auf, wie er sich vor allem in den 1980er-Jahren (prototypisch in Gudrun Pausewangs Roman *Die Wolke*, 1987) herausgebildet hat. Darüber hinaus fokussieren sie, ähnlich wie Susan Sontag dies für den Katastrophenfilm festgehalten hat, auf die «Ästhetik der Destruktion»,²³⁵ projizieren diese aber trotz der Makroebene, auf der die Katastrophe angesiedelt ist, auf einzelne Individuen, deren Überlebensstrategien sie ins Zentrum stellen;

– der klassischen *Dystopie* oder auch *Gesellschaftsdystopie*, in der als negativ empfundene Entwicklungen der Gegenwart in die Zukunft extrapoliert werden, wobei die Beziehung zwischen der zumeist hochtechnologischen, totalitären Überwachungsgesellschaft und dem Individuum ins Zentrum gestellt wird und die Rebellion die Handlung bestimmt;

234 Vgl. ebd., insbesondere 8–10.

235 Sontag 1965, *Die Katastrophenphantasie*, 235.

– der *Science-Fiction* im engeren Sinn, welche die Auswirkungen neuster Technowissenschaften und ihrer Errungenschaften auf das Soziale, das Bild des Menschen und die Identität des Einzelnen ins Zentrum stellt. Dabei zeichnet sich Science-Fiction laut Dierk Spreen vor allem auch dadurch aus, dass «in einem technologischen Kontext über die Zukunft des Menschen und seines Körpers spekuliert werden kann». ²³⁶ In den entsprechenden Narrativen also wird die Stellung des Menschen in einer sich rasch verändernden, zunehmend virtuell geprägten Gesellschaft ausgelotet, seine Vernetzung mit neusten Technologien und der damit einhergehende Zusammenbruch klassischer Grenzziehungen zwischen Mensch, Tier und Maschine diskutiert. Texte, in denen diese Narrative dominieren, nehmen sowohl Elemente der Cyberpunk- als auch der feministischen Science-Fiction seit den 1980er-Jahren auf und beziehen einen grossen Teil ihrer Spannung aus der intensiven, mitunter auch explosiven Diskussion humanistischer und posthumanistischer Identitätskonzepte;

– der *kritischen Utopie*, die, anders als die klassische Utopie, nicht mehr in Form eines statischen Kollektivismus, sondern in Form utopischer Impulse und Prozesse erscheint. Bradford u. a., die als zentrales Thema der Jugendliteratur «the formation of subjectivity» ausmachen, erachten eine statische Utopie als für den jugendliterarischen Kontext ungeeignet: «A child protagonist is bound to rebel against the high level of conformity demanded by a utopian society.» Kritische Utopien dagegen fokussieren auf Möglichkeiten gesellschaftlichen Wandels, persönlichen Wachstums und individueller wie kollektiver Handlungsmöglichkeiten. ²³⁷

Neben ihrer Verortung in der Zukunft und ihrer Gattungshybridität ist allen Texten der aktuellen Future-Fiction gemein, dass sie, genau wie ihre klassischen Vorgänger, wenig über die Zukunft und umso mehr über die Gegenwart aussagen, in deren diskursiven Kontexten sie entstehen. So hält auch Kathryn James fest: «While these fictions may be set in the future, they are therefore not really about «tomorrow», but rather about «today» because they are effectively a statement regarding the particular historical moment that produced them.» ²³⁸ Um die Formen, Funktionen und Modi ihrer kritischen Aussagen charakterisieren zu können, soll zunächst der hier verwendete Begriff «Kulturkritik» näher bestimmt und anschliessend unter Berücksichtigung aktueller Forschungsliteratur einige Positionen zum kulturkritischen Gehalt der Future-Fiction diskutiert werden.

²³⁶ Spreen 2015, *Upgradekultur*, 91.

²³⁷ Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, Zitat 12.

²³⁸ James 2009, *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, 154.

Kulturkritik

Kulturkritik gilt als unscharfer Begriff mit schlechtem Ruf. Sowohl der Germanist Georg Bollenbeck als auch der Philosoph Ralph Konersmann, die sich konzeptuell mit diesem «Reflexionsmodus der Moderne»²³⁹ befasst haben, konstatieren, dass er oft reduktionistisch gefasst werde als «vager Sammelbegriff für Verlustgeschichten und Pathologiebefunde, die sich gegen die eigene Zeit unter Berufung auf bessere Zeiten richten».²⁴⁰ Unterstellt werde ihr ein «ranziges Ressentiment gegen die Moderne, das zu Verfallsdiagnosen mit diktatorischen Therapien verleitet», oft auch eine «unzeitgemässe Artikulation eines <sozialromantischen Authentizitätsverlangens>»; sie werde als theoretisch unterkomplex verworfen und erhalte deshalb auch nicht «den Rang eines wissenschaftlichen Konventionsbegriffes» zugesprochen.²⁴¹ Die Aufmerksamkeit der Kritiker der Kulturkritik beschränke sich indes oft auf die «Erscheinungsformen kulturpessimistischer Verschärfung»,²⁴² welche die «fragwürdigsten Denkmuster» propagiere:

[...] die fatale Neigung, komplexe Sachverhalte in den einfachen Schematismus begrifflicher Gegensatzpaare hineinzuzwingen («Freund» vs. «Feind»); die Dämonisierung des westlichen Zivilisationsmodells (einschliesslich seines Vertrauens in die «Technik» und seiner Vorstellung von «Fortschritt»); die Verklärung eines ursprünglichen Stands der Unschuld, einer Welt vor dem Sündenfall (unter der Herrschaft einer mütterlichen «Natur», einer intakten «Gemeinschaft»);²⁴³

Tatsächlich scheinen diese aus «Reduktionismen geschöpften Ressentiments»²⁴⁴ auch den wenigen Lexikoneinträgen zur Kulturkritik als Definitionsgrundlage gedient zu haben. Der Eintrag im *Lexikon der Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften* fokussiert ausschliesslich auf den konservativen, gar reaktionären Gehalt kulturkritischer Aussagen und setzt «Kulturkritik» synonym mit den – epochenspezifisch ausdifferenzierenden – Begriffen «<Kulturpessimismus>, <Reformismus>, <Irrationalismus>, <Gegenaufklärung> usw.».²⁴⁵ Kulturkritik zeichne sich aus durch den Gestus einer «generalisierenden Verwerfung», die sie anhand eines symptomatischen Phänomens legitimiere und mit Verweis auf das «<Echte>, <Richtige> oder <Wertvolle>» kontrastiere.²⁴⁶

239 Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 7.

240 Ebd.

241 Ebd., 8 f.

242 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 16.

243 Ebd., 16 f.

244 Ebd., 17.

245 Christians 2005, *Kulturkritik*, 115.

246 Ebd., 116.

Zumindest dieser der Kulturkritik zugeschriebene, hier eindeutig negativ konnotierte Modus der «generalisierenden Verwerfung» ist nicht ganz von der Hand zu weisen. Auch Konersmann und Bollenbeck, die das Phänomen weitaus differenzierter fassen und in seinen verschiedenen historischen Ausprägungen und Verwendungstraditionen beleuchten, bescheinigen kulturkritischen Aussagen einen in der Regel generalisierenden, einen «totalen» Gestus. «Alle Kulturkritik laboriert an der Unvollkommenheit der menschlichen Welt»,²⁴⁷ schreibt Konersmann, und er definiert den damit einhergehenden Totalitätsanspruch kulturkritischer Aussagen, der sich allerdings in einer Vielzahl von Ausdrucksformen manifestiere, als eine ihrer grundlegendsten Eigenschaften:

«Kulturkritik», das ist der Sammelbegriff für die zahllosen Kommentare, mit denen die Intellektuellen von jeher das Geschehen ihrer Zeit begleitet haben – für jene Traditionen des Einspruchs und der scharfsinnigen Analyse, die über spezielle Zustände hinausgreifen und aufs Ganze gehen: auf die stillschweigenden Übereinkünfte, auf die Grundsätze und Regeln, die dem menschlichen Zusammenleben Form und Gestalt geben.²⁴⁸

In diesem Totalitätsanspruch ortet Konersmann allerdings nicht einfach nur die Gefahr eines generalisierenden Ressentiments, sondern auch die spezifische Chance kulturkritischer Praxis, das «grosse Ganze» im Blick zu behalten:

Statt sich durch die strategische Einbeziehung nächster Schritte immer schon voraus zu sein, kann die Kritik der Kultur es sich leisten, innezuhalten und auf einer Reihe von Fragen zu beharren, die dem politischen Tagesverstand entgehen müssen: Woher wir kommen; was uns angeht; wohin wir es gebracht haben; ob es das ist, was einmal gewollt war; wie wir diejenigen geworden sind, als die wir uns empfinden; was wir gewinnen und was wir verlieren; was wir aus uns und der Welt gemacht haben und zu machen im Begriff sind.²⁴⁹

Anstelle von theoretisch untermauerten Diskursen über unterschiedliche, als mangelhaft wahrgenommene Phänomene generiere Kulturkritik «Aussagesysteme, denen zugetraut wird, die Grenzen der theoretischen Weltbeschreibung zu überfliegen, um Einsichten von höherer, ja von «letzter» Dignität zu gewinnen».²⁵⁰ In eine ähnliche Richtung zielt auch Bollenbecks Definition: Er bezeichnet Kul-

²⁴⁷ Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 59.

²⁴⁸ Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 9, Hervorhebung M. K. Mit dieser Ausdehnung auf das menschliche Zusammenleben als Ganzes erweitert Konersmann die thematische Ausrichtung der Kulturkritik, die im Lexikoneintrag auf die Kritik an den «(bestehenden) Kommunikationsverhältnisse[n]» beschränkt wird (Christians 2005, *Kulturkritik*, 116), bereits enorm.

²⁴⁹ Ebd., 36.

²⁵⁰ Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 73.

turkritik als «ein disziplinloses ‹wildes› Denken, das Blickfelderweiterungen verspricht»,²⁵¹ plädiert für ein «wertneutrales Konzept» von Kulturkritik und spricht sich dagegen aus, sie einseitig als «mindere Erkenntnisform» abzutun oder als die emanzipatorische Kraft schlechthin zu idealisieren: «Es gibt nicht *die* Kulturkritik, sondern es gibt unterschiedliche Kulturkritiken als textuelle Konkretisierungen eines allgemeinen Reflexionsmodus: Werke mit einem redundanten antimodernen Ressentiment und Werke mit grossen diagnostischen Qualitäten.»²⁵²

Was aber macht den Kern dieses allgemeinen Reflexionsmodus aus? Diesbezüglich weisen Konersmanns und Bollenbecks Konzepte von Kulturkritik zunächst durchaus Parallelen auf. Trotz ihres generalisierenden Gestus, trotz ihrer gross angelegten «Einsprüche» im «Namen einer ‹geglückten Identität›, eines ‹geglückten Lebens› oder einer ‹wahren Form menschlicher Praxis›», und trotz der widerkehrenden, «[z]entrale[n] Pathologiebefunde der Moderne wie Entfremdung, Verdinglichung oder Rationalisierung»²⁵³ betrachtet Bollenbeck Kulturkritik dezidiert als einen «Reflexionsmodus der Moderne, der *mit ihr* entsteht und *gegen ihre* Zumutungen Einspruch erhebt»²⁵⁴ oder, noch explizit formuliert: «Unter Kulturkritik wird hier ein *normativ* aufgeladener Reflexionsmodus verstanden, der sich *mit der ‹evolutiven Moderne›* ausbildet und dessen Wertungs- und Ordnungsschemata gegenüber den *Zumutungen der Moderne* sensibilisieren.»²⁵⁵ Kulturkritik ist ihm zufolge ein «osmotisches Denken mit *Weltdeutungsanspruch*, das vom *Zeitgeist* lebt, wenngleich es sich *gegen die eigene Zeit* wendet».²⁵⁶

Eben diesen Umstand greift Konersmann auf und bezeichnet ihn als «das kulturkritische Paradox»; das Paradox, «im selben Augenblick *in* und *gegenüber* der Kultur zu stehen».²⁵⁷ Wie Bollenbeck betrachtet er die Aufklärung als Ermöglichungszusammenhang und Jean-Jacques Rousseau als ersten prominenten Vertreter einer «Kritik der Kultur im Namen der Kultur»²⁵⁸ – einer Kritik also, die sich gegen die eigene Kultur richtet, ihren Wandel beklagt und begleitet, aber auch vorantreibt:

Man muss den Impuls der Kulturkritik als Reaktion auf die Verzeitlichung kultureller Formen verstehen, und das heisst: als Begleiterscheinung des Wandels, des Abbaus und der aufbrechenden Konkurrenz überlieferter Konventionen und neu aufkommender Geltungen. Kulturkritik entsteht am Übergang zwischen Statik und Pro-

251 Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 9.

252 Ebd., 16 f., Hervorhebung im Original.

253 Ebd., 9.

254 Ebd., 10., Hervorhebungen M. K.

255 Ebd., 10 f., Hervorhebungen M. K.

256 Ebd., 11, Hervorhebungen M. K.

257 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 37, Hervorhebungen im Original.

258 Ebd., 33.

zessualität, dort, wo die Dinge in Bewegung geraten und ihr vertrautes Gesicht verändern. [...] Kulturkritik ist Reflexion in der veränderten Welt.²⁵⁹

Gemeinsamer Nenner der beiden Abhandlungen – Bollenbecks *Eine Geschichte der Kulturkritik* (2007) und Konersmanns *Kulturkritik* (2008) – sowie der in ihrem Vor- und Nachfeld erschienenen Essays ist also ein Verständnis von Kulturkritik, die aus der Aufklärung hervorgeht, der Kultur seither *immanent* ist, ihre Entwicklung beklagt und zu dieser Entwicklung zugleich beiträgt. Weitere Parallelen betreffen die wiederkehrenden Themen und Befunde kulturkritischer Aussagen – insbesondere die «Diskrepanz zwischen hochgestimmten Erwartungen und ernüchternden Erfahrungen»,²⁶⁰ zwischen «dem Selbstverwirklichungsanspruch [...] und den gesellschaftlichen Zuständen»,²⁶¹ zwischen dem menschlichen (Zusammen-)Leben förderlichem und «unnützem» Gelehrtenwissen, kurz: die schon bei Rousseau formulierte «Gegenläufigkeit von Höherentwicklung und Verfall» und die allgemeine «Widersprüchlichkeit gegenwärtiger Existenz».²⁶²

Trotz dieser Gemeinsamkeiten sowie der Einschätzung, dass die Aufklärung nicht nur die Kritik, sondern auch die Kritik an der Aufklärung selbst hervorgebracht habe, zeichnen sich die beiden Ansätze durch gravierende Unterschiede aus.²⁶³ Während Bollenbeck wiederholt betont, dass die Kulturkritik unterschiedlichste Ausprägungen erfahren habe und keineswegs auf die beiden Pole «scharfsinnige Diagnosen oder realitätsblinde Verfallszenarien» reduziert,²⁶⁴ geschweige denn auf den spezifisch deutschen, mit einem verengten (und elitären) Kulturbegriff operierenden Begriff der Kulturkritik²⁶⁵ oder gar auf «eine reaktionäre Linie mit dem Tiefpunkt 1933»²⁶⁶ festgeschrieben werden dürfe, entwirft er in der Folge einen Begriff der Kulturkritik, der zugleich einheitlicher als auch umfassender ist als derjenige Konersmanns, der strikt zwischen zwei Modellen der Kulturkritik unterscheidet.

Unter Kulturkritik versteht Bollenbeck

bestimmte Haltungen und Denkmuster, die nicht Wissen sind, sondern die die Verarbeitung und Produktion von Wissen ermöglichen, indem sie mit dem Anspruch auf Totalkonstruktion bestimmte Abläufe und Lagen, Verhältnisse und Verhaltensweisen

259 Ebd., 20f., Hervorhebung M. K.

260 Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 11.

261 Ebd., 13.

262 Ebd., 46 und 47.

263 Vgl. dazu auch Männig 2012, *Kulturkritik: Bollenbeck vs. Konersmann*, <http://artincrisis.hypotheses.org/336> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

264 Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 10.

265 Vgl. ebd., 14f.

266 Ebd., 10.

als *Indikatoren einer Verfallsgeschichte* thematisieren, ohne sie notwendigerweise zu analysieren.²⁶⁷

Kulturkritik stellt für ihn, anders als Kulturpessimismus und Weltkritik auf der einen und Zeitkritik auf der anderen Seite, ein Denken dar, das «die eigene Zeit mit bewunderndem Rückblick auf vergangene Epochen [verwirft]» – und zugleich Auswege entwirft. Als zentrales Charakteristikum kulturkritischer Praxis nennt Bollenbeck stets die «normativ aufgeladene Kritik am Zustand der eigenen Zeit, die diesen Zustand in eine *Verlustgeschichte* einordnet».²⁶⁸ Obwohl er den Fokus also auf eine mehr oder minder prägnante Rückwärtsgewandtheit kulturkritischer Praxis legt, attestiert er ihr zugleich ein «neuartige[s] Zeitbewusstsein mit offener Zukunft» und, dies analog zu Konersmann, ein Bewusstsein für die Irreversibilität des Zivilisationsprozesses – seit Rousseau sei die kulturkritische Motivation «Rückbesinnung» und nicht «Rückkehr».²⁶⁹ Kulturkritik in diesem Sinne «hinterfragt den Fortschritt des eigenen Zeitalters, lehnt die eigene Gegenwart mit Blick auf die Opfer der Individuen ab und sucht nach Auswegen in der Zukunft».²⁷⁰

Diese Definition einer Kulturkritik, die die eigene Zeit unter Berufung auf vergangene Zeiten ablehnt und Letztere als normatives Ideal anruft, dabei aber die «emanzipatorische Verheissung» der Aufklärung als in der Zukunft zu verwirklichende beibehält,²⁷¹ deckt sich nur ansatzweise mit Konersmanns Verständnis. Die Differenzen ergeben sich nicht zuletzt aus der unterschiedlichen Einordnung der Kulturkritik in den «Ermöglichungszusammenhang» der Aufklärung. Während Bollenbeck den «Widerspruch zwischen den Verheissungen der Aufklärung und dem depravierten Zustand der Menschen» als zentrale Problemkonfiguration der Kulturkritik seit Rousseau ortet,²⁷² sieht Konersmann den gesellschaftlichen beziehungsweise kulturellen Wandel an sich, den die Aufklärung mit sich gebracht habe, als eigentliches Movens moderner – westlicher – Kulturkritik. Für ihn setzt mit der Aufklärung eine Normalisierung der Kritik ein, die sich aus dem Übergang von einer «statischen» in eine «dynamische» Kultur ergibt.²⁷³ Denn

267 Ebd., 11, Hervorhebung M. K.

268 Ebd., 12, Hervorhebung M. K.

269 Ebd., 14.

270 Ebd., 20.

271 Ebd., 22.

272 Ebd., 28.

273 Vgl. zu diesem Argument und der folgenden Skizze Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, vor allem 18 f. sowie 20–24; Konersmann 2008, *Kulturkritik*, sowie Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 73–76. Problematisch erscheint mir bei dieser These vor allem, dass Konersmann (moderne) Kulturkritik als ein Alleinstellungsmerkmal westlicher, mit Claude Lévi-Strauss als «heisse» Gesellschaften bezeichneter Kulturen annimmt (vgl. insbesondere Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 14–16 sowie 20).

die im Zuge der europäischen Aufklärung erfolgten Verschiebungen im kulturellen Gefüge und das damit einhergehende Ende der «geschichtsphilosophisch sanktionierten Kontinuitätsgarantien»²⁷⁴ habe die Entstehung einer Kultur «ohne Leitkultur» begünstigt, die nicht länger über allgemein verbindliche Verhaltensregeln, Werte und Normen oder die «Eindeutigkeit und Kontinuität eines bestimmten Erscheinungsbildes» (12) verfüge. Stattdessen werde sie von Zweideutig- und Vorläufigkeiten dominiert, sei bestimmt durch «die Diversifikation in der Zeit – das Abreißen von Traditionen, die Ablösung von Geltungen, die Emphase des Neuen» (ebd.). Kurz: Die westliche Kultur seit der Aufklärung sei «eine Kultur des inneren Konflikts» (25).²⁷⁵

Diesen Konflikt trage sie wiederum in «den Sprachspielen der Kritik» aus, die sich als Folge der veränderten Verhältnisse nicht mehr auf Mastersubjekte wie Wahrheit, Geschichte oder Vernunft berufen und sich daher auch nicht länger als «Inhaberin des überlegenen Standpunktes» (7) ausgeben könne. Moderne Kulturkritik, folgert er, kenne im Unterschied zu vormodernen Formen der Kulturkritik «weder hohe Ideale noch ewige Werte, die sie durchzusetzen hätte» (13). Sie fasse Kultur als die von Menschen gemachte Welt nicht als «ein Gegebenes, sondern als ein Gemacht- und Gewordenes» auf (27), als «Modus der Welt- und Bedeutungserzeugung», als Metapher und Text (31), als Potenzial, nicht Subjekt oder Bestand (32), und als radikal diesseitig (29): «In diesen Kulturen fragt die Kritik nach der Richtung und der Qualität von Entwicklungsverläufen, sie vergleicht Erwartungen und Erfahrungen.» (27f.) Diese Kulturkritik sei spielerisch, informell und demokratisch (8); sie setze weder Expertenwissen noch den Status des konzessionierten Kritikers oder einer legitimierten Autorität voraus und kenne weder Utopien noch Ideale (18–32). Weil sie aber selber Zeichen in einer Welt der Zeichen, selber Text im Text sei, zergliedere, verändere und vervielfältige sie die verfügbaren Ausdrucksformen, werte sie um (23–25) und fungiere genau damit als «Übergang zu neuen und anderen Lesarten» (32) – in diesem Sinne betrachtet Konersmann sie als genuin produktiv. In ihren Praktiken des Einspruchs registriere und beklage sie zwar aktuelle Dynamiken, verstärke und beschleunige sie aber auch; sie beklage Krisen und Umbrüche, erwirke aber gerade mit dieser Klage deren Normalisierung (12). Aufgrund dieser Charakterisierung gelangt Konersmann zu einer geradezu enthusiastischen Definition moderner Kulturkritik, die allerdings auch gewichtige Ausschlüsse und Hierarchisierungen vollzieht:

Kulturkritik ist die spezifisch moderne, die konsequent radikale, die im Vollzug ihrer Praxis nun auch faktisch vollzogene Säkularisierungssequenz; sie ist das Selbst-

274 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 28. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

275 Vgl. dazu insbesondere die Kapitel *Die Erfahrung des Westens* und *Ohne Leitkultur*.

beobachtungsorgan der gottverlassenen und ihrer eigenen Zeitlichkeit überantworteten menschlichen Welt. (28 f.)

Eine zentrale Voraussetzung für diese Definition von Kulturkritik bildet ihre Aufteilung oder Periodisierung in zwei distinktive Formen, die Konersmann, einmal vollzogen, konsequent beibehält und nach der er sein Material strukturiert. Seiner Auffassung nach ergibt sich «Zweierlei Kulturkritik» dadurch, dass die moderne²⁷⁶ im Unterschied zur vormodernen Kulturkritik gerade *keinen* Wiederherstellungsgedanken mehr verfolge. Schon in seinem früheren Essay *Das kulturkritische Paradox* unterscheidet er eine «normative» und eine «deskriptive» Kulturkritik, die er deutlich hierarchisiert:

Die *normative Kulturkritik* gibt eine Perspektive vor, deren Horizont auf die immer schon ausgemachte Tragik des Niedergangs und auf die Verklärung vormoderner Lebensformen beschränkt bleibt. Dem steht eine avancierte, eher *deskriptive Kritik der Kultur* gegenüber, die den Prozess kultureller Selbstbeobachtung rekonstruiert und auch selbst vorantreibt. Massgebend für eine auf dieser Unterscheidung fussende Theorie der Kulturkritik ist die These, dass kulturelle Reflexionsprozesse allgemein verbreitet sind und insbesondere dort vermehrt auftreten, wo kulturelle Gefüge eben dabei sind, in Bewegung zu geraten, oder überhaupt in permanenter Bewegung begriffen sind.²⁷⁷

Diese Dichotomisierung zwischen einer selbstreflexiven, «neue[n] und zeitgemässe[n] Variante [der Kritik, M. K.], die nun, nach ersten und gleichfalls in der Zeit der europäischen Aufklärung gemachten Anfängen, die Kritik der Kritik und ihrer Autorität mit umfasst»,²⁷⁸ und einer nicht mehr zeitgemässen Form, die gern «in die Beschwörung authentischer Gegebenheiten und ‹Ursprünge› ausmündet»,²⁷⁹ führt Konersmann 2008 in seiner Hauptschrift *Kulturkritik* weiter. Neu bezeichnet er die beiden Formen als restitutive und als postrestitutive Kulturkritik.²⁸⁰

276 Zwischen Moderne und Postmoderne unterscheidet Konersmann aufgrund der von ihm diagnostizierten «Heterogenität der Selbstbilder, in denen sich die Moderne seit Mitte des 18. Jahrhunderts gespiegelt hat und zu denen auch die Postmoderne gehört», bewusst nicht – ihm zufolge liesse sich die Postmoderne allenfalls als «das sentimentalische Supplement der naiven, ihrer selbst unbewussten Moderne» charakterisieren (2008, *Kulturkritik*, 16). Obgleich diese Verkürzung weder meiner Auffassung von Moderne noch von Postmoderne entspricht, soll sie hier nicht Gegenstand der Auseinandersetzung werden.

277 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 18 f., Hervorhebungen im Original.

278 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 8.

279 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 16.

280 Vgl. Konersmann 2008, *Kulturkritik*, insbesondere die Kapitel *Kritik als Wiederherstellung*, *Abschied von der Restitution* und *Postrestitutive Kulturkritik*.

Diese Einteilung hat ihre KritikerInnen gefunden. In seiner Rezension in der *Neuen Zürcher Zeitung* hält Claudio Steiger das «Grundmotiv zweier Phasen der Kulturkritik» zwar für «interessant und anschlussfähig», aber: «Die behauptete Alternativlosigkeit des Konzeptes jedoch reizt zu Widerspruch.»²⁸¹ Maria Männig äussert sich in ihrer Rezension auf dem Blog *ART[in]CRISIS* noch kritischer:

Konersmann verfolgt nur die Art von Kulturkritik, die seiner Ansicht nach progressiv-produktiv gewirkt hat. Antimodernistische Stimmen des 19. und 20. Jahrhunderts tut er als Ressentiment ab. Dieses Ressentiment gehört der eigentlich seit Rousseau überkommenen älteren Form der restitutiven Kulturkritik an, sie ist «Kritik ohne Urteilskraft». Leider aber hat die Kritik ohne Urteilskraft das 20. Jahrhundert dominiert. Es mutet daher in meinen Augen zynisch an, nachträglich ein normatives Modell der idealen und förderlichen Kulturkritik in die Vor-Vergangenheit zu montieren.²⁸²

Tatsächlich charakterisiert Konersmann die restitutive Kulturkritik als ausgesprochen antimodern. Sie trage den theologisch gedachten «Erwartungszusammenhang der Allererlösung», wolle wiederherstellen, was in der «Verlusterfahrung, die am Anfang der Menschheitsgeschichte steht», verloren gegangen sei. (55) Sie benenne Kultur (und/oder Wissenschaft) generalisierend als Dekadenzphänomene, unterstelle sie dem «Totalverdacht» (60) und verweigere sich dadurch der Moderne und ihrem Pluralismus.

Diese Kulturkritik will herbeiführen, was für sie als das Bessere, Überlegene, Wahre feststeht, und sie will abwehren, was nach ihrem Eindruck der Rückbesinnung auf das Gute und seiner Erneuerung entgegensteht. [...] Die Strategie dieser Kulturkritik besteht darin, den Raum für Lebensweisen zu erstreiten und zurückzugewinnen, die den inzwischen gestörten Kontakt zum Ursprung wiederherstellen. (58 und 60)

Die Dominanz dieser restitutiven Kulturkritik bis zur Neuzeit endet ihm zufolge mit dem Auftreten Rousseaus und dessen Einsicht in die Irreversibilität des Zivilisationsprozesses, auch wenn ihre Argumentationsmuster nach wie vor zum «Standardrepertoire kulturkritischer Interventionen in der Moderne» (58) gehören.²⁸³

281 Steiger 2008, *Kritik der Kultur im Namen der Kultur*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23. 10. 2008, www.nzz.ch/kritik-der-kultur-im-namen-der-kultur-1.1154895 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

282 Männig 2012, *Kulturkritik: Bollenbeck vs. Konersmann* (siehe Anmerkung oben).

283 Sowohl Konersmann als auch Bollenbeck räumen Rousseau einen gewichtigen Stellenwert für die Begründung der modernen Kulturkritik ein. Während Konersmann Rousseau jeden Verdachts, den von ihm ins Feld geführten «Naturzustand» wiederherstellen zu wollen, enthebt und ihn als einen Verfechter der Moderne darstellt, verweist Bollenbeck durchaus kritisch auch auf Rousseaus eigene Restaurationsbestrebungen: Rousseau plädiere für eine gebremste Ökonomie und eine Restituierung des «oikos» – er bleibe stets «der überkommenen Vorstellung verpflichtet, dass nur die durch Herrschaft über Unfreie und Domestiken ausgewiesenen Männer die vollen Rechte und Freiheiten der bürgerlichen Existenz wahrnehmen können». (2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 75)

So einleuchtend die Ablehnung einer rückwärtsgewandten, auf einen «Ursprung» pochenden, gar eine überzeitliche Wahrheit anrufenden und auf Totalkonstruktionen basierenden Kulturkritik auch erscheint, drängt sich bei Konersmanns ebenso generalisierender Historisierung und Abwertung restitutiver Denkmuster doch der Vergleich mit dem bereits angesprochenen Generalverdacht auf, der ab 1945 und erneut nach 1989 die Utopie und, wie noch zu zeigen sein wird, immer wieder auch den Feminismus trifft. Tatsächlich bestätigt Konersmann diese Parallelen unter Rückgriff auf ein reduktionistisches Utopiekonzept, wenn er behauptet, dass die moderne, heisse, an Dynamik statt Stabilität oder Restauration orientierte Kultur der Gegenwart keine Utopien benötige, da sie nicht auf Konstanz, sondern auf «visionäres Potential» setze, das fortwährend ausgehandelt werden müsse (17 und 27f., Zitat 27).

Eine zeitgemässe Kritik, so formuliert er die «Moral der Kulturkritik», müsse «darauf verzichten, für sich selbst einen privilegierten Ort in Anspruch zu nehmen, der ihr die Welt in der Totalen präsentiert» (124). Aktuelle Kulturkritik verlange stattdessen nach einer «Haltung bejahter Zeitgenossenschaft» (127). Dies aber bedeute, dass sich Kulturkritik abgrenze vom *Ressentiment*, das er als «Veränderungsverweigerungssyndrom» begreift (113); von der *Ideologiekritik*, die seines Erachtens eine solide, hierarchische Weltordnung voraussetze und nicht bereit sei, «sich mit den vielen Gesichtern der Moderne und der Pluralität ihrer Weltmodelle anzufreunden»,²⁸⁴ und nicht zuletzt von der *Sozialkritik*, die er ausgesprochen reduktionistisch abhandelt, wenn er sie auf eine «Ethik des Mitgefühls, der Tapferkeit und des Augenmasses, verkörpert in der Gestalt des »verbundenen«, des verantwortungsbewusst redenden und handelnden *connected critic*» beschränkt (132) und in der Folge fordert, dass die Kulturkritik als «modernitätsbewahrend[e]» Praxis (133) den «leeren Platz der Wahrheit» insbesondere gegen die «Gutgemeinheiten leutseliger connected critics» (132) verteidigen müsse.

Diejenige Form der Kulturkritik, die Konersmann für produktiv und zeitgemäss hält, ist also eine ihm zufolge «konsequent sachbezogene Kritik» (129) ohne Moral «im Sinne einer höheren Verantwortung für die Gesellschaft» (132) oder das Ideal einer Werte- oder Weltgemeinschaft (131); eine Kritik, die «weder parteiförmig organisiert noch weltanschaulich» gebunden ist (131), kurz: eine vollkommen autonome Kritik, deren einzige Verpflichtung letztlich darin liege, «Ausdruck und Agentin der Moderne, [...] ihr lebendiger Vollzug» zu sein (133):

Weder *ist* noch *hat* die Kulturkritik ein Programm, sie agiert ohne positive Entwürfe. [...] Sie spricht in niemandes und auch in keinem höheren Interesse, sie ist eine Intervention ohne konkreten Auftrag, ohne historisches Ziel und ohne verantwortliches

284 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 18.

Subjekt. Daher ihre Masken und Maskeraden, daher ihr schillerndes und gelegentlich auch schreiendes Auftreten. (134, Hervorhebungen im Original)

Für diese enthusiastische Definition der Kulturkritik als eines vollkommen freiheitlichen und einem freien Wertepluralismus verpflichteten Diskurses bringt Konersmann allerdings nach seiner ausführlichen Besprechung Rousseaus kaum konkrete Beispiele an. Zwar versichert er immer wieder: «Die Kulturkritik hat tausend Gesichter, und sie ist überall» (134) – oder aber sie sei «ein vielköpfiges Gewirr unablässig vernehmbarer Kommentatorenstimmen» (8). Nicht zuletzt deshalb, weil er sich weniger für die konkreten Verwendungsgeschichten als für eine *konzeptuelle* Beschreibung interessiert, nimmt auch seine Charakterisierung der modernen Kultur und ihrer Kritik letztlich modellhafte, generalisierende und, ironischerweise, nahezu utopische Züge an – etwa, wenn er impliziert, es existierten keine hegemonialen Konzepte, Regeln und Machthierarchien mehr, welche den (kulturkritischen) Diskurs regulieren, autorisieren und/oder beschränken: «Die aus dem *Scheitern der hegemonialen Konzepte* hervorgegangene Kultur der Moderne gewährt nicht die Entlastungen einer festgefügt *Leitkultur*, sondern stellt die durchaus beträchtlichen Anforderungen einer *beweglichen, egalitären und kontingenzbewussten Urteils- und Kritikkultur*.» (134, Hervorhebungen M. K.) Konersmanns Ansatz tendiert über die von Bollenbeck so nicht vollzogene Idealisierung heraus dazu, moderne Kulturkritik zu entpolitisieren und aus einem Zusammenhang sozialer Verantwortung zu lösen, den sie laut Bollenbeck durchaus wahrnehmen kann. Adornos marxistisch beeinflusste Gesellschaftstheorie etwa erachtet Bollenbeck sowohl als kulturkritisch wie gesellschaftstheoretisch und -kritisch; Adorno setze «auf den Primat eines widerständigen, auf grundlegende Veränderung zielenden Denkens». ²⁸⁵

Im Gegensatz zu Konersmanns These der Allgegenwart der Kulturkritik verkündet Bollenbeck in seinem Fazit allerdings das Ende der «grossen» Kulturkritik: «Die Zeit der grossen kulturkritischen Werke, die Anthropologie und Geschichtstheorie verbindend, thematisch und historisch weit ausgreifend, den Zivilisationsprozess und den Zustand des [sic] Zivilisation in einer Totalkonstruktion darstellen, ist vorbei.» (271) Anders als Konersmann ortet er die Gründe dafür weniger in einer zunehmenden Demokratisierung der Kritik als in der «schwindenden kulturellen Hegemonie des Bildungsbürgertums», das für die moderne Kulturkritik die «Resonanzbedingungen» stellte, einerseits, und in einer grösseren Akzeptanz der «intellektuellen Stichwortgeber» gegenüber der «kapitalistisch liberalen Gesellschaft» andererseits (271): «Mit der wachsenden

²⁸⁵ Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 274. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

Akzeptanz gegenüber der westlichen «consumer society», der Stabilisierung der parlamentarischen Demokratie und der Erosion des Bildungsbürgertums verliert kulturkritisches Denken seinen prominenten Resonanzboden.» (271 f.) Ähnlich wie Konersmann konstatiert er, dass das «Unbehagen an der Kultur» zu einem «Unbehagen in der Kultur» gerate; er beobachtet eine «sich häufende Distanzierung» von der Kulturkritik und ihre Historisierung «als ein Phänomen vergangener Krisenzeiten». (272) Auch hier werden die Parallelen zur Utopie – und zum Feminismus – offensichtlich. Die Rede vom Ende der Geschichte, die auch unter Rechtsintellektuellen verbreitet sei, so Bollenbeck, münde in eine «Absage an jegliche «Schlüsselattitüde», also an den Anspruch auf eine umfassende Weltinterpretation mit Handlungsanbindung». (273) «Kulturkritische Befunde sind damit keineswegs ausgelöscht», folgert er, «aber sie verlieren ihre «symbolische Prägnanz» für allgemeine Verfallszenarien mit autoritären Optionen». (Ebd.) Im Wesentlichen stimmt Bollenbeck also mit Konersmanns Befund einer *diversifizierten* und gleichermassen *diversifizierenden* neuen Kulturkritik überein, auch wenn diese von ihm als «Partialkritik» bezeichnete Praxis schon nicht mehr seinem eigentlichen, weil universaleren Begriff von Kulturkritik entspricht:

Kulturkritik hat es heute schwerer als früher. Sie wirkt veraltet. Nicht, weil das, was sie kritisierte, verschwunden ist, sondern auch weil die sich demokratisch verstehende Gesellschaft eine *Dauerkritik* fördert und weil deren Diskurs-Reglementierungen dazu drängen, das *Kritisierte zu segmentierten* [sic]. Das einzeln Kritisierte erscheint so nicht mehr als Ausweis für einen allgemeinen Zerfall, sondern es gerät in «isolierter Bestimmtheit» zum *reformfähigen Einzelphänomen*. Statt *kulturkritischer Universalkritik* produziert dies eine *ubiquitäre Partialkritik*. (273, Hervorhebungen M. K.)

Wo Konersmann die Entpolitisierung der Kulturkritik deutlich als Folge eines egalitären Wertepluralismus hervorhebt, lokalisiert Bollenbeck meines Erachtens dieselbe Entpolitisierung weit kritischer im Rahmen hegemonialer politisch-ökonomischer Diskurse. Diese Entpolitisierung führe, wie er mit Rahel Jaeggi schreibt, zu einem Diskurs, der Entfremdung nicht mehr als «Negation des Bestehenden bestimmt, sondern personenethisch als «gestörte Welt- und Selbstaneignung»²⁸⁶ – ein Narrativ notabene, das sich weit besser in die neoliberale Rhetorik einfügt als die Verlustgeschichten einer normativen beziehungsweise restitutiven Kulturkritik auf der einen oder der strukturverändernde Anspruch einer sozialkritischen Kulturkritik auf der anderen Seite. Impulse einer «Universalkritik an der Moderne» ortet Bollenbeck zwar nach wie vor in Begriffen wie «Biopolitik», «Macht», oder «Simulation», die sowohl in «intentional-werthafte Welterklärungen» eingebettet sind als auch das «Problem der Identität» ins Zen-

²⁸⁶ Jaeggi 2005, zitiert bei Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 275.

trum stellen. (275). Dennoch deckt sich sein Konzept der gegenwärtig dominanten Kulturkritik trotz unterschiedlicher Wertung letztlich fast vollends mit demjenigen von Konersmann, wenn er feststellt, dass «die Kritik an den Zumutungen der Moderne zu einer Stimme innerhalb einer Selbstverständigung der Moderne [gerät], die *deren Werte und Rahmenbedingungen anerkennt*» (274, Hervorhebung M. K.). «Die Zeit der grossen kulturkritischen Entwürfe mag vorbei sein», bilanziert er deshalb auch in seiner abschliessenden Würdigung. «Lebendig aber bleibt die stimulierende Kraft kulturkritischen Denkens. Vielleicht wirkt deshalb der Begriff bis heute vage und unvermeidbar.» (275)

Kulturkritik in der Future-Fiction

Was den Reflexionsmodus und die kulturkritischen Praktiken aktueller Future-Fiction betrifft, so erweisen sich sowohl Konersmanns als auch Bollenbecks Konzeptualisierungen als anschlussfähig. Zunächst ist Future-Fiction, ganz im Sinne Konersmanns, «Reflexion in der veränderten Welt»,²⁸⁷ ist Begleiterscheinung eines als radikal aufgefassten Wandels. «We face an uncertain future and calls for change tug at our consciousness», schreiben Bradford u. a. im Fazit ihrer Untersuchung zu *New World Orders*:

Many of the texts we have discussed not only reflect current societal, environmental, and political changes, but extrapolate the impact of change to an unknown and unimaginable future. While change is an inevitable constituent of civilisation as we have known it, *in the past few decades the world has been transforming at a bewildering pace*: we have witnessed the demise of the bipolar arrangement of global politics of the Cold War era; the emergence of a global marketplace; mass migration, displacement, and relocation; the dissolution of nation states; new forms of family and community; an information explosion; rapid technological advancement; and increased global warming. These changes engender insecurities and fears, as well as offering new opportunities and ambiguities. In particular, the rapidity and intensity of new technologies and globalisation present enormous challenges in terms of posthumanism, ecological sustainability, and the utopian goal of a stable and just world order.²⁸⁸

Vor diesem Hintergrund radikalen Wandels geht Future-Fiction, um die oben dargestellten Charakteristika aufzunehmen, aufs Ganze; sie neigt zu Totalkonstruktionen und generalisierenden Verwerfungen gegenwärtiger Entwicklungen und Zustände. Zwar gilt ihre Kritik oft reformbedürftigen Einzelphänomenen; diese werden aber in aller Regel in eine weit grössere Verlust- beziehungsweise

²⁸⁷ Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 14.

²⁸⁸ Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 182, Hervorhebung M. K.

Verfallsgeschichte eingeordnet, und die aus dieser Verlustgeschichte generierten Pathologiebefunde werden normativ gewertet. Future-Fiction entwirft aber nicht nur Verlustgeschichten, sondern auch Auswege – meist, wenn auch nicht immer, ohne sich dabei einem politischen Programm zu verpflichten. Wenn sich Kulturkritik als «vielköpfiges Gewirr unablässig vernehmbarer Kommentatorenstimmen» präsentiert, in «gestische, ikonische und rituelle Formen» drängt; in Philosophie und Presse, Roman und Kino, Mode, Punk, Grunge, Rap,²⁸⁹ dann gehört die Future-Fiction sicherlich zu ihren prägnantesten Erscheinungsformen: Ihre grundsätzliche Problemkonfiguration besteht darin, Umbrüche und Wandelerscheinungen sowohl zu beklagen als auch voranzutreiben, die Diskrepanz zwischen Versprochenem und Realisiertem und zwischen Individuum und Gesellschaft zu problematisieren und die Gegenwart mit Rückblick auf vergangene – und oftmals idealisierte – oder mit Antizipation zukünftiger, dystopischer Zeiten zu verwerfen.

Dass Future-Fiction gerade *nicht* in der Gegenwart angesiedelt ist, die sie kritisiert, steht hierzu keineswegs im Widerspruch. Konersmann stellt fest, dass die moderne Kulturkritik im Gegenteil davon profitiere, von den etablierten Methoden des Erkenntnisgewinns und der Kritik abzuweichen und ihren Gegenstand stattdessen «aus der Sicht eines *hypothetischen Aussen* darzustellen und ihre vermeintliche, in der Binnensicht fraglose Selbstverständlichkeit der historischen Beurteilung auszusetzen».²⁹⁰ Dieses hypothetische Aussen etabliert sich ihm zufolge im Zuge der Entdeckungs- und Kolonisationsbewegungen der Neuzeit; seine Konstruktion ist Teil eines Prozesses, in dem die eigene Kultur nun in Abgrenzung zu anderen – vergangenen oder «fremden» – definiert wird, denen sie sich überlegen fühlt, von denen aus sie sich aber auch aus Distanz betrachtet.²⁹¹ Dieses «voraussetzungsreiche, hochartifizielle Motiv der Blickumkehr und der spielerisch verfremdeten Selbstwahrnehmung»²⁹² manifestiert sich in literarischer Form zunächst vor allem im neuen Genre der Reiseerzählung:

Sie entwirft ein *fiktives Aussen*, einen *künstlichen Beobachterstandpunkt*, der die Binnensicht dem Verdacht der Befangenheit aussetzt. Die Einführung dieses *Nicht-Ortes*, *des Atopos*, von dem aus der Beobachter das Zeitalter besichtigt und seine Kommentare aussendet, gestattet die *Negation des Hier und Jetzt* [...]. Die Faszination des Atopos beruht auf dem Pathos der Distanz.²⁹³

289 Vgl. Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 8.

290 Ebd., 36, Hervorhebung M. K.

291 Vgl. ebd., 67.

292 Ebd., 68.

293 Ebd., Hervorhebungen M. K.

Der kolonialistische und/oder imperialistische Hintergrund, vor dem diese Reiseerzählungen zu lesen sind,²⁹⁴ ist in der aktuellen Future-Fiction zwar meist entweder nicht mehr oder dann in kritischer Intention präsent.²⁹⁵ Dennoch konstruiert auch sie mit dem Entwurf einer weit entfernten Zukunft stets ein hypothetisches Aussen, von dem aus ein kritischer Blick auf die Gegenwart der AutorInnen neue Relevanz gewinnt: Gerade weil die fiktiven Folgeentwicklungen dieser Gegenwart die defizitäre Gegenwart der Zukunft geprägt haben, können sie aus der Position des Atopos kritisiert werden.

Tatsächlich wird die spielerisch verfremdete Blickumkehr in vielen Werken zum Motiv, wenn die Figuren der fiktiven zukünftigen Gegenwart auf Spuren der fiktiven zukünftigen Vergangenheit²⁹⁶ stossen und diese kommentieren. Scott Westerfeld etwa lässt seine Figuren in der *Uglies*-Serie angesichts der Ruinen ihrer Ahnen immer wieder über die Verfehlungen der sogenannten *Rusties* nachdenken, die klar als Subjekte des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts erkennbar sind und mit ihrem umweltzerstörerischen Verhalten eine über Öl verbreitete Apokalypse herbeigeführt haben:

Seeing them now, at night, the ruins felt much more real to Tally. On school trips, the teachers always made the Rusties out to be so stupid. You almost couldn't believe people lived like this, burning trees to clear land, burning oil for heat and power, setting the atmosphere on fire with their weapons. But in the moonlight she could imagine people scrambling over flaming cars to escape the crumbling city, panicking in their flight from this untenable pile of metal and stone.²⁹⁷

An anderer Stelle konstatiert Hauptfigur Tally gar, dass es schwierig sei, «to think of the Rusties as actual people, rather than as just an idiotic, dangerous, and sometimes comic force of history».²⁹⁸ Mithilfe der Konstruktion eines hypothetischen

294 Dass Konersmann diesen Zusammenhang in seinen Ausführungen überhaupt nicht problematisiert, erscheint mir trotz seines expliziten Fokus auf die Wirkungsweisen der modernen Kulturkritik in Bezug auf das *Eigene* doch sehr reduktionistisch – und problematisch.

295 Was nicht bedeutet, dass keine Werke mit deutlich oder latent neokolonialistischem und/oder imperialistischem Gestus anzutreffen sind; vgl. zu postkolonialen Utopien in den *New World Order*-Narrativen der Kinder- und Jugendliteratur vor allem Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 59–78.

296 Als zukünftige Gegenwart wird im Folgenden die in den Texten dargestellte Gegenwart der Figuren bezeichnet, die aus der Perspektive der Publikationsgegenwart eine (mögliche) zukünftige ist; als zukünftige Vergangenheit die in den Texten dargestellte Vergangenheit dieser Gesellschaft, die als zeitgenössische der AutorInnen markiert ist. Fiktiv sind natürlich beide. Zwar trägt die zukünftige Vergangenheit stets deutliche Züge der ausserfiktionalen AutorInnengegenwart, die auch als solche erkannt werden soll; natürlich unterliegt aber auch sie einer – nicht zuletzt normativ geprägten – Fiktionalisierung.

297 *Uglies*, 60.

298 Ebd., 330.

(zukünftigen) Aussen lässt sich aber nicht nur die Gegenwart (in Form der zukünftigen Vergangenheit) besichtigen und in eine Verlustgeschichte einordnen; die Konstruktion bedingt, dass auch die *Zukunft* (in Form der zukünftigen Gegenwart) Teil dieser Verlustgeschichte ist – und deren Zukunft nach ihr. Dr. Cable, die Chefin der Wächterkaste, begründet den Leistungsauftrag der *Specials* und die gehirnanipulierende Operation, die bei der Bevölkerung ihres autonomen Stadtstaates durchgeführt wird, ähnlich wie die Akademie in *Genesis* in totalisierendem Gestus mit einem sich durch die Geschichte ziehenden, im Menschen angelegten zerstörerischen Impuls, der stets zum Zerfall führen müsse:

“We are under control, Tally, because of the operation. Left alone, human beings are a plague. They multiply relentlessly, consuming every resource, destroying everything they touch. Without the operation, human beings always become Rusties.” [...] “Outside of our self-contained cities, humanity is a disease, a cancer on the body of the world.”²⁹⁹

Nicht nur die Konstruktion einer Verlust-, sondern auch die einer Ursprungsgeschichte und die damit verbundene Wiederherstellungserwartung sind zentrale Topoi gegenwärtiger Future-Fiction-Texte. In seinem Essay *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung* (2011) stellt Konersmann dieses Narrativ – komplexer als in den früheren Texten – als zentralen Gestus der Kulturkritik dar und zeichnet seine Bedeutungsverschiebung nach. Die vertraute Geschichte, «wie die Zivilisation die Natur auffrass und die Intaktheit des Ursprungs Schritt für Schritt verspielte»,³⁰⁰ sei seit der Antike anzutreffen, und sie funktioniere stets nach demselben einfachen, auch ohne Worte realisierbaren, da auf vertrauten Mythen aufbauenden und litaneihaft repetierten Schema:³⁰¹ Kulturkritiker

[...] mobilisieren Ursprungserzählungen, indem sie einen gegebenen Zustand, den sie markant ins Bild setzen, mit einem anderen, überlegenen Zustand kontrastieren, der anderswo ist – anderswo, aber nicht hier und nicht jetzt. Alle Ursprungserzählungen nehmen hier ihren Ausgang: bei der Antithese zwischen dem, was sein soll, und dem, was ist. (63)

Beschworen würde dabei die «Basis einer tiefer liegenden Kontinuität, deren Ansprüche – und daraus ergibt sich die Ansatzstelle der Kritik – zum gegenwärtigen Zeitpunkt verfehlt werden» (ebd.). Indem diese Erzählung die Erinnerung an ein

299 *Pretties*, 128, Hervorhebung im Original.

300 Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 61. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

301 Konersmann analysiert etwa den Comic *Eine kurzgefasste Geschichte Amerikas* (1979) von Robert Crumb, der die Bebauung und Zerstörung einer «ursprünglichen» Landschaft zeigt, und ein Stilleben des Malers Franz Snyders, das den langsamen Verfall der bürgerlichen Kultur symbolisieren soll.

zeitloses ideales Sein mit dem Bild eines gegenwärtigen, mangelhaften, aber vorübergehenden Zustands kontrastiere, der in Ersterem seinen normativen Orientierungspunkt zu finden habe, ergebe sich ihre Moral

[...] aus ihrem stummen und doch unüberhörbaren Appell, die Integrität des Ursprungs, dessen Verbindlichkeit sich über die Zeiten hinweg erhalten hat, wiederherzustellen. Ursprungserzählungen sind Appelle und als solche Wiederherstellungserzählungen, sie verstricken ihre Adressaten in den Traum der Restitution. [...] Infolgedessen impliziert der über die Wiederherstellung gesicherte Anschluss an den Ursprung zum einen eine Ethik, denn er stiftet einen *Verpflichtungszusammenhang*, und zum anderen eine Ontologie, denn er stiftet einen *Seinszusammenhang*: die unverbrüchliche Verbundenheit der Zeiten. (64, Hervorhebungen im Original)

Sowohl Verpflichtungs- als auch Seinszusammenhang sind in Future-Fiction-Texten anzutreffen, die von restitutiven Tendenzen geprägt sind. Zwar «verblasst» restitutive Kulturkritik laut Konersmann in der Neuzeit, ohne jedoch vollständig von der Bildfläche zu verschwinden und vor allem ohne ihren zentralen Impuls preiszugeben:

Indem sie die Solidität des Gegebenen im Namen einer tieferen Selbstverständlichkeit bestreitet und untergräbt, bildet die Restitution mit ihrer effektvollen Verbindung von Protest, Erinnerung und Wiederherstellungserwartung auch auf dem Boden der Neuzeit eine Schlüsselfigur der klassischen, der *restitutiven Kulturkritik*. (65, Hervorhebung im Original)

Die «argumentative Elementarfigur der Restitution» (66) schlägt sich, zunächst wenig überraschend, in jener Spielart der Future-Fiction besonders deutlich nieder, die den Bruch zwischen zukünftiger Gegenwart und Vergangenheit direkt im Rahmen der Handlung vollzieht, die fiktive Welt also in ein «Davor» und ein «Danach» teilt. Zahlreiche Katastrophenerzählungen beruhen auf diesem Muster. In Susan Beth Pfeffers *The Last Survivors*-Serie, Demitria Lunettas *In the After/In the End* (2013/14), Brian Falkners *The Tomorrow Code* (2008) und Virginia Bergins *The Rain* (2014) etwa setzt die Handlung stets in einer fiktionalen Gegenwart ein, die derjenigen zeitgenössischer westlicher junger LeserInnen nachempfunden ist – meist handelt es sich um ein Suburb-Amerika oder -England, in dem die der Mittelschicht angehörigen Jugendlichen mit FreundInnen, erster Liebe, Schule und der Ablösung von ihren Eltern beschäftigt sind. Sodann bricht die Katastrophe in Form eines Asteroiden, einer Zombie-Invasion, eines mutierten Supervirus oder eines tödlichen Säureregens über diese fiktive Gegenwart herein, die sich in die apokalyptische fiktive Zukunft I verwandelt. In dieser apokalyptischen Phase sind die Jugendlichen in der Regel ganz damit beschäftigt, ihr unmittelbares Überleben zu sichern beziehungsweise sich entsprechende Überlebenstaktiken anzueignen. Die Phase der Restitution beginnt mit dem postapo-

kalyptischen Zustand der fiktiven Zukunft II, in der die Überlebenden gezwungen sind, sich neu zu organisieren – vorausgesetzt, sie orientieren sich dabei an herkömmlichen Modellen der Gemeinschaftsgestaltung, oder suchen diese gegen alternative Bestrebungen durchzusetzen, wie es in zahlreichen Texten der Fall ist. Ebenfalls prägnante Wiederherstellungsnarrative weisen Texte auf, in denen der Bruch zwischen zukünftiger Gegenwart und Vergangenheit bereits vor dem Einsetzen der Erzählung, aber noch zu Lebzeiten der ProtagonistInnen stattgefunden hat. In Carrie Ryans *The Forest of Hands and Teeth*- oder Julianna Baggotts *Pure*-Trilogie (2012–2014) ist das «Davor» ein persönlich Erinnerungtes, das innerhalb der meist postapokalyptischen Zukunftsgegenwart in Rückwendungen erscheint und als normativer Bezugspunkt für die Herausbildung neuer Sozialstrukturen nach wie vor von Belang ist. Dies gilt auch für gesellschaftsdystopische Narrative, die den Bruch in eine Zeit *vor* der Geburt der ProtagonistInnen verlegen, ihnen Letztere aber über Zeitzeugen zugänglich machen: In Ally Condie's *Matched* (2010) ist es der Grossvater, welcher der Ich-Erzählerin mit seinen Erinnerungen einen Kontrast zur eigenen Gegenwart und einen Orientierungsrahmen für die Rebellion bietet; in Scott Westerfelds *Uglies*-Serie stellt ein älterer Bibliothekar, der, ähnlich wie die «Savages» in Aldous Huxleys *Brave New World*, ausserhalb der verordneten Spass- und Schönheitskultur lebt, entsprechende Dokumente bereit, und in Emmi Itärantas *Der Geschmack von Wasser* (2012, original finnisch *Tee-mestarin Kirja*) stösst Protagonistin Noria auf die schriftlichen Überlieferungen ehemaliger Teemeister und sieht sich veranlasst, sich mit der Frage nach der Bedeutung von Tradition auseinanderzusetzen, die sie allerdings zu Gunsten gegenwärtiger Solidaritäten preisgibt.³⁰²

Komplizierter angelegt ist das Restaurationsmotiv da, wo die zukünftige Gegenwart von der Lebenswelt der intendierten LeserInnen und der AutorInnen so weit entfernt ist, dass Letztere auf Handlungsebene kaum mehr als Referenzrahmen taugt oder aber deutlich negativ konnotiert ist. Katniss in Suzanne Collins' *Hunger Games*, Lia in Robin Wassermans *Skinmed*-Trilogie und Jenna in Mary E. Pearsons *The Adoration of Jenna Fox* etwa wissen über diese Gegenwartsvergangenheit nicht mehr, als dass ihre ZeitgenossInnen den Lebensraum durch (nuklare) Kriege und Umweltverschmutzung auf einen Bruchteil dezimiert, die Artenvielfalt zerstört und, in Lias Fall, in eine nahezu unbewohnbare Ödnis verwandelt haben. Latent ist diese zukünftige Vergangenheit natürlich nach wie vor vorhanden; sie manifestiert sich unter anderem über die Verhandlung gegenwärtiger hegemonialer Werte, die in der fiktiven Zukunft restauriert, bekräftigt oder aber kritisiert werden (sollen).

302 Vgl. Itärantta (2012) 2014, *Der Geschmack von Wasser*.

So weit die Handlungsebene: Mehr oder minder explizit sehen sich die ProtagonistInnen aktueller Future-Fiction-Texte bei ihren Bemühungen, die eigene defizitäre Gegenwart zu verändern, mit einer Position konfrontiert beziehungsweise nehmen sie selber ein, die den Orientierungsrahmen für diese Veränderung in der *Vergangenheit* sucht. Noch nichts ist damit aber über die *Perspektivierung*, die *Gewichtung* und die *Wertung* ausgesagt, die das Restaurationsmotiv innerhalb des kulturkritischen Ansatzes des Textes erfährt. Zunächst stellt sich die Frage, auf *welche Vergangenheit* das Restaurationsmotiv zielt. Denn nicht nur Katniss' und Tallys Aussagen geben zu verstehen, dass die Gegenwart der LeserInnen keineswegs als normativer Bezugspunkt für die Neugestaltung ihrer postapokalyptischen Gegenwart herbeigezogen werden darf, ist es doch in sämtlichen Future-Fiction-Texten diese Gegenwart beziehungsweise sind es die aus ihr in die Zukunft extrapolierten negativen Entwicklungen, die aus der Sicht des hypothetischen Aussen in eine kulturkritische Verlustgeschichte eingeordnet werden. Auch Bradford u. a. zufolge liegt die kritische Herausforderung dieser konstruierten historischen Perspektive darin, «to suggest that the ideological systems of the past (i. e. our present) have lost their explanatory force – in terms of their social (including gender), political, ethical, and religious institutions and practices. But is it all of these, just some of them, or a different configuration?»³⁰³

Ein kulturkritischer Restaurationsappell kann also letztlich nicht auf die (vollständige) Wiederherstellung gegenwärtiger Strukturen in einer fernen Zukunft zielen. Er kann aber gewisse Elemente und Werte dieser Gegenwart als bewahrenswert inszenieren. Er kann sich auf eine Vorvergangenheit berufen. Oder er kann sich, um auf Konersmann zurückzukommen, gerade aufgrund der Gewissheit, «dass die von der mythischen Erzählung unterstellte Kontinuität zerbrochen, dass überdies die Epochen jenseits der Zeitschwelle prinzipiell unzugänglich und deshalb überhaupt nur mit den Mitteln der Imagination vorstellbar gemacht werden können», auf einen *fiktionalisierten* Ursprung berufen³⁰⁴ – auf einen «Naturzustand» etwa, wie ihn schon Rousseau entworfen und zugleich unbestimmt belassen hat im Wissen, «dass das damit verbundene Versprechen nicht mehr einlösbar sei».³⁰⁵ Eine solche Ursprungserzählung und Wiederherstellungserwartung wird etwa in *The Tomorrow Code* (2008), dem Ökothriller des neuseeländischen Autors Brian Falkner, artikuliert, wenn sich der Protagonist, der junge Maori Tane, über sein vergessenes Erbe und die damit einhergehende Verpflichtung zur Restitution aufklären lassen muss.

303 Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 13 f.

304 Vgl. Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 71.

305 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 98.

His father said, "For thousands of years, we Maori have guarded and protected our environment. Replenished and replaced what we used. But then the pakeha came to our land. We kaitiaki who should have stood up to the pakeha, who should have defended Papatuanuku – the Earth Mother – did not. Our voices fell silent." [...]

"We can't go back!" Rebecca cried out against him. "You cannot reverse a mutation. Human beings can't go back to living in villages and farming *kumara*!"

"We cannot." His father smiled sadly. "But we can learn to live with the trees and the lakes, the mountains and the seas, the fish and the animals, as family, as *whanau*, not as invaders, conquerors!"³⁰⁶

Aber nicht sein Vater, sondern seine Freundin Rebecca wird Tane und die LeserInnen später an diese Verpflichtung erinnern und daraus ihr utopisches Programm ableiten:

"You think we're supposed to start over?" Tane asked.

She nodded. "I think so. Once it is all over and the clouds of fog have slowly dissipated. Maybe months, maybe years from now. I think we get a new beginning. This time we will do it like your father said, as family with the world around us, not as conquerors of it."³⁰⁷

Während Ursprungserzählung und Wiederherstellungserwartung bei Falkner und auch in zahlreichen anderen Future-Fiction-Texten eindeutig positiv konnotiert und – wenn auch natürlich nicht immer wörtlich – als Appell zu verstehen sind, erteilen andere Texte dieser Form des Restaurationsmotivs eine deutliche Absage. Im selben Wissen um die Irreversibilität des Zivilisationsprozesses, die laut Konersmann schon Rousseau an den Tag legt, verneint die junge Zo die Frage ihrer Schwester, ob sie ihren posthumanen Cyborg-Körper unnatürlich finde und für die Rückkehr in eine Gesellschaft «natürlicher Menschen» plädiere, sehr resolut: ««What's natural anymore? Besides ...» She glanced toward the window. The fog – or smog or haze or whatever it was – was bad today, so thick you couldn't even see the trees. «Nature sucks.»»³⁰⁸ Die defizitären Zustände in Wassermans *Skinmed*-Trilogie sind in ebendem Masse, wie sie vom Zivilisationsprozess hervorgebracht wurden, dem dagegen einsetzenden Restaurationsprozess geschuldet, der «künstlichen» Menschen wie Lia ihre Rechte und letztlich ihre Daseinsberechtigung abspricht. Ähnliches geschieht den Frauen, die in der in Jennifer Benkaus *Dark Canopy* geschilderten Restauration einer ultrapatriarchalen Gesellschaft die eindeutigen Verliererinnen darstellen. Der kulturkritische Impuls zielt hier nicht auf die Wiederherstellung einer idealisierten Vergangenheit der «natürlichen» Lebensweisen oder traditionellen Geschlechterverhältnisse – viel-

306 *The Tomorrow Code*, Kapitel 17, *Kaitiakitanga* (E-Book).

307 Ebd., Kapitel 26, *Te Kenehi Tuarua*.

308 Wasserman 2009 (2008), *Skinmed*, 182.

mehr verwirft er die Bewegung der Restauration dieser Verhältnisse als Machtstrategie einer ausbeuterischen Gesellschaft. Mit anderen Worten: Er ist sozialkritisch und, obwohl das Restaurationsmotiv eine entscheidende Rolle spielt, postrestitativ. Dass er dabei zugleich *normativ* ist, *ohne* sich in seinen utopischen Impulsen auf ein Mastersubjekt zu berufen, ist nur *ein* Beleg dafür, dass sich die in der aktuellen Future-Fiction geübte Kulturkritik keineswegs in zwei komplementäre Formen einteilen lässt: Sie neigt zu restaurativen ebenso wie zu transformatorischen Impulsen, bewegt sich zwischen generalisierender Verwerfung und pointierter Einzelkritik, zwischen Ressentiment und engagierter Zeitgenossenschaft, zwischen Wiederherstellungserwartung und positiven Zukunftsentwürfen, zwischen Kultur- und Machtkritik. Sie zeigt sich in vielfacher Erscheinungsform. Immer aber problematisiert sie die Diskrepanz zwischen Verheissung und Erfahrung, und immer ist sie eingebunden in grössere gesellschaftliche Diskurse um die Frage, «wohin wir es gebracht haben; ob es das ist, was einmal gewollt war; wie wir diejenigen geworden sind, als die wir uns empfinden; was wir gewinnen und was wir verlieren; was wir aus uns und der Welt gemacht haben und zu machen im Begriff sind».³⁰⁹

Obwohl die in ihr geäusserte Kulturkritik auf lange Zeit denkt, weist sie auch genuin zeitkritische Elemente auf: Kommentiert werden aktuelle soziale, politische, ökonomische und ökologische Prozesse und Diskurse, Werte und Ideale, Denkmodelle und Konzepte, Hoffnungen und Ängste.³¹⁰ Vor allem Letztere schlagen sich sehr plastisch in den jugendliterarischen Schreckensszenarien nieder: Antizipiert werden die Folgen von Globalisierungsprozessen, Machtkonzentration und institutionalisierter Ausbeutung; die Effekte neuer Datenerhebungs- und Überwachungsinstrumente, der Bedeutungsverlust von Buch- und Schriftkultur. Klimawandel, ökologische Katastrophen, das Schwinden von Ressourcen, Lebensräumen, Ökosystemen und Energiequellen, Überbevölkerung und Artensterben sind ebenso Thema wie die Auswirkungen von Technowissenschaften, Neuen Medien und Virtualität auf Körper, Menschenbild und Identitätsverständnis. Während Glasenapp die These aufstellt, dass die Bedrohung der Umwelt ein, wenn nicht *das* beherrschende Thema jugendliterarischer Dystopien sei,³¹¹ und Bradford u. a. dies vor allem darauf zurückführen, dass sich der Klimawandel innert Lebzeiten nicht mehr abwenden lasse, sondern die nächsten Jahrhunderte prägen werde,³¹² lassen sich Überwachung, Kontrolle und Uniformität

309 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 36.

310 Vgl. dazu auch James 2009, *Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature*, 154.

311 Vgl. Glasenapp 2013, *Apokalypse now!*

312 Vgl. dazu Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 15.

als ebenso populäre Schreckbilder ausmachen, die laut Bradford u. a. aufgrund steigender «levels of pervasive surveillance» weiterhin zunehmen werden.³¹³ Dem «war on terrorism» mit den damit verbundenen Ab- und Ausgrenzungs-, Sicherheits- und Überwachungsdispositiven kommt seit dem 11. September 2001 in der Gattung hohe Bedeutung zu.³¹⁴ Bradford u. a. prophezeien biomedizinischen Themen eine lange Lebensspanne, insbesondere aufgrund der unter globalisierten Bedingungen bedrohlichen Ausmasse von Pandemien.³¹⁵ Basu, Broad und Hintz schliesslich betrachten jugendliterarische Dystopien als «sensitive registers to the explosion of information that characterizes contemporary society».³¹⁶ Auch die – sowohl als befreiend als auch als bedrohlich wahrgenommene – Auflösung verbindlicher Familienmodelle, Geschlechterrollen und Beziehungen rückt vermehrt in den Fokus aktueller Werke.³¹⁷

Während die in den Medien geführte, durch zahlreiche Verfilmungen jugendliterarischer Werke intensivierte (populärwissenschaftliche) Debatte vor allem über die Gründe für die Popularität jugendliterarischer Schreckensszenarien spekuliert, fragt die in den letzten Jahren sprunghaft zunehmende Forschungsliteratur primär nach dem utopischen und dystopischen und/oder dem kritischen beziehungsweise politischen Gehalt der Future-Fiction. Die Einschätzungen bezüglich dieses politischen Gehalts und seines transformatorischen Potenzials gehen aber auseinander und werden deshalb im Folgenden diskutiert.

Forschungsdebatte und eigener Ansatz

In der deutschen, bisher eher marginal geführten Debatte bescheinigt Gabriele von Glasenapp den aktuellen dystopischen Weltentwürfen der Kinder- und Jugendliteratur, die letztlich auf einen in den 1970er-Jahren erfolgten Paradigmenwechsel im epochentypischen Kindheitsbild zurückgehen würden, eine *didaktisch-aufklärerische Intention*; «die Leser sollen durch Literatur über die Verfasstheit, die gesellschaftlichen und politischen Mechanismen ihrer näheren, aber

³¹³ Vgl. ebd., 20.

³¹⁴ Vgl. ebd., 6, sowie Sicher/Skradol 2006, *A World Neither Brave Nor New: Reading Dystopian Fiction after 9/11*. Ein explizites War-on-Terrorism-Szenario mit den entsprechenden Sicherheits- und Überwachungsdispositiven entwirft Cory Doctorow in seinem Jugendroman *Little Brother* (2008); zum utopisch-technologischen Impuls von Doctorows Romanen vgl. Ullmann 2014, «*The First Days of a Better Nation*».

³¹⁵ Vgl. Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 14.

³¹⁶ Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 4.

³¹⁷ Vgl. zu De- und Rekonstruktion sowie Neuverhandlungen von familiären Bindungen im Kontext kritisch-dystopischer Texte auch Braithwaite/Hutton/Miller 2012, *Family Ties*.

auch fernerer Umwelt buchstäblich «aufgeklärt» werden». Hinter dieser neuen didaktischen beziehungsweise didaktisierten Literatur sei die an die Kindheits- und Jugendutopien der Aufklärung anknüpfende Intention auszumachen, Kinder und Jugendliche in die Lage zu versetzen, «die Welt in ihrem So-Sein nicht nur zu *verstehen*, sondern sie durch ihr Verständnis in einem zweiten, anschliessenden Schritt dann auch zum Besseren zu *verändern*». ³¹⁸ Obschon sich die Future-Fiction seit den 1970er-Jahren sowohl auf die bis heute konstitutiven jugendliterarischen Kindheitsbilder beziehungsweise «Standardmodelle» der Aufklärung mit ihren «dominant pädagogisch-didaktischen Handlungszusammenhänge[n]» ³¹⁹ und «verborgenen utopischen Einschreibungen» ³²⁰ als auch auf jene der Romantik mit ihrer Utopie der «Kindheitsautonomie» stütze, ³²¹ bescheinigt sie der von ihr als «problemorientiert» charakterisierten *aktuellen* Future-Fiction einen in dieser Ausprägung neuen, *zeitdiagnostischen Charakter*: «In den gesellschaftspolitischen Diskursen werden jene aktuellen Themen präfiguriert, die dann – sehr zeitnah – von erzählenden Formaten aufgegriffen und dort verhandelt werden.» ³²² Glasenapp betont aber nicht nur die starke wechselseitige Abhängigkeit zwischen gesellschaftspolitischem Diskurs und Romanen für Kinder und Jugendliche und die enge Zeitgebundenheit dystopischer Erzählungen sowohl in ihrem extra- als auch intertextuellen Bezugsrahmen und ihrer diskurstiftenden Bedeutung. ³²³ Sie stellt fest, dass sich die pädagogische Wirksamkeit der Future-Fiction aus dem «enge[n] Aufeinanderbezogensein von Utopie und Dystopie» speise. ³²⁴ Während es den LeserInnen obliege, den Bezug zur Gegenwart herzustellen und diese kritisch zu hinterfragen, bilde die den Figuren zugeschriebene *Handlungsmacht* das «genuin utopische Potenzial» der Texte:

Es gibt keine schöne, neue Welt, im Gegenteil, die Welt der Gegenwart ist hochgradig versehrt und die Projizierung dieser gegenwärtigen Versehrtheit in eine nahe oder ferne Zukunft bietet dem Leser dabei nur eine geringfügige Entlastung. Es gehört jedoch zur Kindheits- und Jugendauffassung der Gegenwart, die kindlichen wie jugendlichen Leser über diese Versehrtheiten ins Bild zu setzen, sie darüber *aufzuklären*. Aber – und hier kommt die Utopie gleich zweifach zu ihrem Recht – den jugendlichen Akteuren der Erzählungen wird die Möglichkeit eingeräumt, diese ver-

318 Glasenapp 2013, *Apokalypse now!*, 75, Hervorhebungen M. K.

319 Ebd., 69.

320 Ebd., 71.

321 Vgl. ebd.

322 Ebd., 75. Als Beispiel dient ihr etwa Gudrun Pausewangs nach der Katastrophe von Fukushima publizierter Roman *Noch lange danach* (2012) sowie Pausewangs zum Klassiker und zur Schullektüre avancierter, wenige Monate nach der Tschernobyl-Katastrophe erschienener Roman *Die Wolke* (1987), vgl. S. 76f.

323 Glasenapp 2013, *Apokalypse now!*, 76–78.

324 Ebd., 82.

schrte Welt aus eigener Kraft ein wenig zu *verbessern*, den Lauf der Welt ein wenig in eine Richtung zu lenken, dass sie der Vorstellung von einer schöneren und neueren Welt wieder etwas mehr entspricht. Diese Handlungsmacht der jugendlichen Akteure ist nun ohne Zweifel ein Spezifikum der Kinder- und Jugendliteratur, sie entspricht ebenso sehr *den von utopischen Zügen geprägten Konzepten von Kindheit und Jugend* als auch den natürlich utopischen Vorstellungen und Sehnsüchten von einer schöneren und besseren und heileren Welt. Dass diese imaginierte Veränderbarkeit gerade in die Hände von Kindern und Jugendlichen gelegt wird, ist ein alter Menschheits Traum oder – eine Utopie, der allerdings offensichtlich nur noch in der Kinder- und Jugendliteratur vergleichsweise ungebrochen Ausdruck verliehen werden kann.³²⁵

In diesem Statement fallen alle zentralen Stichworte, die das Erkenntnisinteresse gegenwärtiger Untersuchungen zur Future-Fiction anleiten. Gefragt wird nach ihrer didaktisch-aufklärerischen Intention, ihrer zeitdiagnostischen Funktion in gesellschaftspolitischen Diskursen, ihrem kritischen Gehalt und ihrer Warnfunktion, nach den ihr zugrunde liegenden Bildern von Kindheit und Jugend und insbesondere auch nach dem Ermächtigungspotenzial, das ihrer genrespezifischen Verbindung von dystopischer Schreckensvision und utopischer jugendlicher Handlungsmacht eingeschrieben ist.

In ihrer 2008 publizierten Studie *New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations* fokussieren die AustralierInnen Clare Bradford, Kerry Mallan, John Stephens und Robyn McCallum auf den *transformativischen Impuls* in der Darstellung von «future world orders» in der Kinder- und Jugendliteratur, die sie sowohl als ausgesprochen politisch und zeitdiagnostisch – «highly responsive to social change and to global politics» – als auch als bedeutungsvolle sozialisatorische Instanz, als «crucially implicated in shaping the values of children and young people» wahrnehmen.³²⁶ Utopischem Denken schreiben sie demgemäß das Potenzial zu, soziale, politische und kulturelle Prozesse mitzugestalten und gerade über die Verbreitung in der Populärkultur das Bewusstsein für alternative Gesellschaftsformen zu schärfen. (Ebd.) Im Rückgriff auf die Utopieforscher Lyman Tower Sargent und Tom Moylan verorten sie ihr zentrales theoretisches Konzept des «transformative utopianism» im Kontext von Kritischer Theorie und Utopieforschung und definieren ihn als kulturelle Praxis, die bestehende Strukturen, Konzepte und Ideale «about power and identity, community, the body, spatio-temporal change, and ecology» sowohl in Frage zu stellen als auch neu zu formulieren imstande sei. (2 f.) Ihrer Studie legen sie die Prämisse zugrunde, dass «works of fiction employ utopian and dystopian themes and motifs

325 Ebd., 83; Hervorhebungen M. K.

326 Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 2. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

in a way that has a *transformative purpose*: that is, they propose or imply new social and political arrangements by imagining transformed world orders» (6, Hervorhebung M. K.). In Abgrenzung zu klassischen, auf «Totalentwürfe»³²⁷ angelegten und in ihrer Abgeschlossenheit statischen Utopien legen sie die Offenheit für Pluralismus und Differenz allerdings als zentrale Elemente aktueller Imaginationen neuer Weltordnungen fest. (3) Aufbauend auf die Arbeiten Moylans, der ab 1986 den Begriff der «Kritischen Utopie» entwickelte, deren emanzipatorische utopische Imagination mit den Beschränkungen der traditionellen Utopie bricht, «while preserving these texts' ability to challenge and resist dominant ideologies and social practices», legen sie den Fokus ihrer interdisziplinären Untersuchung auf die Frage, inwiefern alternative Weltentwürfe in neueren Kinder- und Jugendmedien Raum *sowohl* für die Kritik dominanter Ideologien und sozialer Praktiken *als auch* für emanzipatorisch-utopische Visionen bieten und sich dabei uniformistischen Entwürfen verweigern. (4)

Entsprechend bildet die Frage, in welchem Mass alternative Weltentwürfe in der Kinder- und Jugendliteratur von 1988 bis 2006 Kritik und Opposition artikulieren und als Denkanstoss für neue Formen des politischen Aktivismus dienen könnten, auch den erkenntnistheoretischen Leitfaden von *New World Orders*. Obschon eine Prämisse lautet, dass Kinder- und Jugendliteratur dem zeitgenössischen Diskurs oft voraus und diesem hinsichtlich Progressivität nicht selten überlegen sei (7), ist das AutorInnenkollektiv bestrebt, auch konservative, reaktionäre oder aber hegemoniale Strukturen zumindest perpetuierende Tendenzen in den Entwürfen aufzudecken, denn: «The better worlds envisaged in utopian thinking project both liberation and constraint.» (6) Ihr Interesse an den utopischen Narrativen der kinder- und jugendliterarischen Gegenwart ist letztlich auch ein kulturwissenschaftlich-diskursanalytisches, «since to grasp what children's texts propose about values, politics, and social practices is to see what they envisage as desirable possibilities for the world» (ebd.). Jede Möglichkeit einer utopischen Vision «will be preconditioned by a text's unaddressed ideological presuppositions» (25).

Grundsätzlich attestieren sie kinder- und jugendliterarischen Weltentwürfen seit dem Ende des Kalten Krieges und dem Ende der «Cold War formula» des «post-disaster narrative» mit seiner unrettbar zerstörten Welt³²⁸ ein neues Bewusstsein dafür, wie kulturelle Konzepte Identität und Gesellschaft prägen, und somit einen selbstreflexiveren und selbstkritischeren Umgang mit utopischen und

327 Den Begriff entlehne ich Spiegels Blogbeitrag zu Moylans neu aufgelegtem Buch *Demand the Impossible* vom 9. 2. 2016, www.utopia2016.ch/demand-impossible (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

328 Die Autorinnen schreiben dieses Narrativ vor allem der «mutual assured destruction (MAD) doctrine» zu, die den Diskurs fast zwanzig Jahre lang beherrscht habe (13).

dystopischen Motiven. In den Fokus geraten – selbstverschuldete – «environmental crisis and ecological collapse» (13).

Wenn sich kritische Utopien und Dystopien laut Moylan seit den 1970er-Jahren speziell mit dem kapitalistischen System transnationaler Korporationen, post-industrieller Produktion und ideologischer Strukturen befassen, gilt dies ihres Erachtens auch für jüngere Kinder- und Jugendliteratur. Dieser Befund führt sie zu ihrer Definition einer transformativen utopischen Vision, die Kritik, Ermächtigungs- und Handlungspotenzial, eine Vision gerechterer sozialer Strukturen *und* die Chance ihrer Erreichbarkeit beinhaltet:

A transformative utopian vision will *challenge hegemonic structures* of political power and totalising ideologies by revealing the ways in which human needs and agency are restrained by existing institutional, social, and cultural arrangements. [...] A transformative utopian vision will explore a character's human aspirations to *gain the agency* which might make it possible to attain his or her desires, and seek to *define some notion of optimal practice* in terms of social formations, gender relations, and economic and ecological sustainability. Finally, a transformative utopian fiction will build in some notion of *attainability*. (16 f., Hervorhebungen M. K.)³²⁹

In ihrer Erkundung der Themen und narrativen Formen, in denen sich transformativer Utopismus manifestiert, stellen die AutorInnen fest, dass zahlreiche Texte auf die Auseinandersetzung zwischen dem jugendlichen Individuum mit seinen Bedürfnissen und der vermeintlich utopischen oder dystopischen Gesellschaft, in der es lebt, fokussieren – dass die von diesem Individuum präferierten alternativen Identitäts- und Lebensentwürfe aber nicht selten hegemonialen Gegenwartswerten entsprechen: «others might appear to offer transformed subjectivities but in effect redescribe desire so that it conforms to existing socio-cultural codes and modes of expression». (12) Nicht selten liege der transformative Impuls ausserdem in einer eher konservativen Perspektive auf kulturellen Wandel und bestehe in einer Restauration oder zumindest Wiederaufwertung traditioneller sozialer Modelle. (21–24) Gerade im Mitvollzug des kognitiven Prozesses, den die Figuren dystopischer Gesellschaften in der Auseinandersetzung mit (historisierten) Alternativgesellschaften durchmachen, orten die AutorInnen allerdings auch eine Chance, die vermeintlichen Gegebenheiten der eigenen Kultur zu hinterfragen und als Gemachte zu erkennen, die ihre Folgen für die Zukunft zeitigen werden. (23–25)

329 Die AutorInnen betonen, dass sie den Begriff «agency» im breiten Sinne verwenden als Möglichkeit, trotz institutionalisierter (diskursiver) Strukturen persönliche und soziale Veränderungen zu bewirken.

In Bezug auf die formulierten Konzepte von «agency» und das damit einhergehende transformatorische Potenzial der Texte nun tun sich den AutorInnen gemäss zwar Unterschiede zwischen kinder- und jugendliterarischen Texten auf der einen und zwischen unterschiedlichen jugendliterarischen Strategien auf der anderen Seite auf. Gemeinsam sei den Texten für Kinder und für Jugendliche, dass sie dazu tendieren, «agency» metonymisch einzelnen Individuen zuzuschreiben, deren Erkenntnisprozesse und Anschlusshandlungen einen gesamtgesellschaftlichen Werte- und Verhaltenswandel entweder *indizieren* oder aber, insbesondere in Texten für jüngere Kinder, auf Handlungsebene auch konkret *anregen und generieren* (vgl. 29–33). Eine gemeinsame Tendenz liege also im «reframing utopian possibility as an *individual, achievable project*» (31, Hervorhebung M. K.). In kinderliterarischen Texten gelinge dies etwa durch die Kontrastierung von globalen mit lokalen Effekten und Handlungen, wobei etwa dem umweltbewussten Verhalten einzelner Kinder ein zunächst die lokale, dann die weitere und letztlich die globale Umgebung beeinflussender Effekt zugeschrieben werde (32 f.). In Texten für Jugendliche, die laut den AutorInnen zu einem zugleich realistischeren und pessimistischeren Modus neigen und die sozialtransformatorischen Möglichkeiten einzelner Jugendlicher als begrenzt erscheinen lassen, werde ein ähnlicher Effekt oft durch den Einsatz eines/r Ich-ErzählerIn erzielt, die einen Bewusstseinswandel durchläuft. Weil das zentrale Thema jugendliterarischer Negativentwürfe in der Darstellung von Selbstverlust einerseits und in der Darstellung eines Prozesses, in dem Zeichen ihre Referenz verlieren und zunehmend arbiträr werden, andererseits bestehe, wirke bereits die Selbsterkenntnis einer jugendlichen Figur und ihre Bemühungen, Zeichen wieder mit Inhalt zu füllen, sowie an der Aushandlung von sozial verbindlichen Werten mitzuwirken, transformatorisch (29–31). Zwar sind diesen Aktionen, wie erwähnt, realisterischerweise Grenzen gesetzt. Der Handlungsappell aber bleibe selbst in der Darstellung einer ausweglosen Situation erhalten:

None of these novels, however, suggest that this is a reason for ennui – on the contrary, it demands a greater action, as resistance and opposition to the tendencies of the world. Difference, persistence, even eccentricity, are valorised as individuals are summoned to play whatever role they can to ensure that whatever new world order is on the horizon will not be a new dark age. (34)

In ihrem Fazit betonen die AutorInnen das Potenzial zur politischen Sensibilisierung, das der Lektüre von alternativen Weltentwürfen in der Kinder- und Jugendliteratur als «politics-in-the-making»³³⁰ zukomme – insbesondere, wenn der entsprechende Text über das hegemoniale Wertesystem der eigenen Zeit, über

330 Erin Manning 2003, zitiert in Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 185.

eine Individualisierung von Handlungsmacht und eine Idealisierung des Kindes oder Jugendlichen als Handlungsträger und Erlöser hinausgelange und zu einem eher allianzpolitischen Verständnis von Transformation anrege: «[...] it is the dialogic exchange across age, race, gender, nature, and culture that proffers hope for evolving broad policies and social practices that might avoid the tyranny of the powerful over the impotent and disenfranchised.» (183)

Im Zuge der nach der Veröffentlichung von Suzanne Collins' *Hunger Games* rapide steigenden Popularität jugendliterarischer Dystopien fragen auch die Amerikanerinnen Balaka Basu, Katherine R. Broad und Carrie Hintz in der Einleitung der von ihnen herausgegebenen Anthologie *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers* (2013) nach Zielen und Wirksamkeit jugendliterarischer Dystopien.³³¹ Ein grundsätzliches Potenzial zur politischen Sensibilisierung sehen sie, genau wie Bradford u. a., durchaus gegeben und orten es nicht zuletzt in dem von Glasenapp so genannten «dichotome(n) Zwei-Welten-Modell»,³³² in den fantastischen Prämissen dystopischer Welten, die als Eingangspunkt in die Probleme der «realen Welt» dienen könnten: «encouraging [...] to think about social and political issues in new ways, or even for the first time».³³³ Neben den Mitteln, mit denen Didaktik und Vergnügen auf der einen und Schreckensvision und Hoffnung auf der anderen Seite verknüpft werden, gilt ihr Interesse dem politischen Potenzial der Texte: konkreter der Frage, ob die Texte *radikalen Wandel* ermutigen oder unter einem vermeintlich progressiven Auftritt von einem zugrunde liegenden *Konservatismus* geprägt sind (2). Tatsächlich zieht sich diese Frage als roter Faden durch die Future-Fiction-Forschung – an ihr arbeiten sich nahezu sämtliche BeiträgerInnen ab, und in den gefundenen Antworten zeigen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Differenzen. Darauf verweist auch das Herausgeberinnenkollektiv: «Ultimately, our contributors are divided about whether they see the YA dystopian genre as inspiring change, or whether they feel that the genre has fallen short of its potential.» (13)

Tendenziell bescheinigen die AutorInnen der Gattung als Ganzes zwar ein starkes zeitdiagnostisches Potenzial als «a vivid snapshot of contemporary cultural anxieties». (Ebd.) Die ihren Texten oft zugrunde liegende Botschaft, «that adolescents can at once fit themselves to better meet society's demands *and* shape society to better reflect their own desires and goals, creating the world they need, the world they want, and the world that they deserve», erachten sie ausserdem als überwiegend positive. (6) Sowohl in den kritischen Einzelbeiträgen, die im Rah-

331 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 2.

332 Glasenapp 2013, *Apokalypse now!*, 74.

333 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 4f. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

men meiner eigenen Analyse gewürdigt werden sollen, als auch in der Einleitung überwiegt aber der Befund, dass radikaler Wandel mit den dazu notwendigen Prozessen nur selten dargestellt werde und Transformation in der Zukunftsgegenwart eher als Bewahrung des Bestehenden angelegt sei: «it tells us not how to build a better world, but how to perhaps avoid continuing to mess up the one we've got» (3). Und obwohl dies in der Einleitung so nicht explizit formuliert wird, weisen viele Einzelanalysen aktueller Future-Fiction-Texte in diese Richtung.

Schon Bradford u. a. kommen in Bezug auf die Darstellung alternativer Weltordnungen zu einem ähnlichen Schluss, wenn sie konstatieren, dass Kinder- und JugendbuchautorInnen im Unterschied zu AutorInnen für Erwachsene generell weniger «daring in their imaginings of radically different futures» seien und diesen Konservatismus dem Alter der implizierten Zielgruppe, der sich an den Markterwartungen orientierenden Verlagspolitik und dem Hang der AutorInnen zuschreiben, «to operate within ideological frameworks accepted as normal in dominant social groups».³³⁴ In Übereinstimmung damit stellen Basu, Broad und Hintz mit Bezug auf die Beiträge ihrer Anthologie fest, dass zahlreiche Texte in ihren Konstruktionen von Identität, Geschlecht, «race» und Gesellschaft eher traditionelle Werte perpetuieren denn radikal neue Entwürfe vorschlagen und damit die radikalen Ziele dystopischer Intervention verfehlen. (11) Ich werde auf diesen Befund im Laufe meiner Analysen mehrfach zurückkommen.

An die Stelle detailliert dargestellter politischer Transformationsprozesse, so Basu, Broad und Hintz, trete oft eine ausgeprägte moralische Botschaft – so würden sich die Texte bisweilen lesen wie ein «training manual on how to overcome the dilemma, reverse the damage, and start anew» (5). Gerade in dieser Klarheit der Aussage, diesen «easily digestible prescriptions» aber liege eine Gefahr der Simplifizierung komplexer politischer und sozialer Strukturen und Prozesse, die von der Prüfung von Nuancen abhalten könnte (ebd.). Es fällt auf, dass sich diese «easily digestible prescriptions» oft in konkreten, subjektivierten Handlungsappellen niederschlagen, in deren Rahmen jugendliche ProtagonistInnen als direkte Vorbilder fungieren. Der Ich-Erzähler in Timothée de Fombelles Roman *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme* (Original *Céleste, ma planète*, 2009) etwa führt den LeserInnen als Folge seines neuen ökologischen Bewusstseins auf reichlich didaktische Weise umweltbewusstes Handeln vor: «Seit dem Tag zuvor betrachtete ich jede meiner Gesten mit anderen Augen. Ich machte das Licht aus, wenn ich einen Raum verließ. Ich passte auf sie auf. Auf meine Erde, meinen Planeten.»³³⁵

³³⁴ Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 184.

³³⁵ *Céleste*, 65.

Ursache ebenso wie Symptom und Folge dieser Tendenz, an die Stelle komplexerer politischer Bewegungen und radikalerer Modelle gesellschaftlichen Wandels eher individualisierte Handlungsmacht und Modelle der Bewahrung zu setzen, ist auch die Romantisierung von Kindern und Jugendlichen als utopische Handlungsträger. Sie wird von Konersmann als Symptom eines «Gewissheits-, Geborgenheits- und Sorglosigkeitsverlust[es]» gelesen, das als «Empfinden der Unzugehörigkeit spürbar wird» und neben der Maxime des Durchhaltens die «romantische» Variante des Ausweichens provoziere:³³⁶

[...] Ausweichen – die romantische Variante, für die [...] *das Authentizitätsreservat der Kindheit* steht. Seit Jean-Jacques Rousseau und Hans Christian Andersen, seit Charles Fourier und Walter Benjamin, seit Novalis und Marcel Proust ist «*Kindheit*» gegenwelthtauglich und gewinnt Kontur als Versprechen des ganz Anderen, mit einem Wort: als *kulturkritische Projektion*.³³⁷

In der Future-Fiction wird dieses «Authentizitätsreservat der Kindheit» oft aktualisiert. Es ist, wie Kay Sambell ausführt, ein charakteristisches Merkmal dystopischer Texte für junge LeserInnen, den utopischen Impuls in den ProtagonistInnen selbst zu verorten: «Writers often seek to portray the «*child as utopian*» to signal hope for a better world.»³³⁸ Mit Stephens hält sie fest, dass der «idealistic, morally superior viewpoint» einer kindlichen oder jugendlichen Hauptfigur als optimistischere Alternative zum düsteren Grundtenor der Geschichten diene und ein romantisches Kindheitsbild als «antidote to corrupt adulthood» fungiere.³³⁹ Dem entspricht die von Basu, Broad und Hintz konstatierte Idealisierung jugendlicher Figuren, die aufgrund des ihnen zugeschriebenen Idealismus in die Rolle politischer Handlungsträger gedrängt werden: «The YA dystopia presumes that adolescents should be *idealists*, offering a gratifying view of adolescent readers as *budding political activists* – a portrayal that flatters adolescents and reassures adults that they are more than apathic youth.»³⁴⁰ Während Erwachsene oft als resignierte MitläuferInnen, als egoistische, ausbeuterische TyrannInnen oder als fehlgeleitete ReformierInnen auftreten, werden Jugendliche als kreative, selbstständige und idealistische Persönlichkeiten inszeniert, die zu retten suchen, was ihre Eltern- und Vorfahrgenerationen geopfert haben.³⁴¹ Über die Idealisierung

336 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 10f.

337 Ebd., 11, Hervorhebungen M. K.

338 Sambell 2004, *Carnivalizing the Future*, 252, Hervorhebung M. K.

339 Ebd.

340 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 5, Hervorhebungen M. K.

341 Zu diesem Motivkomplex und zur Stilisierung des jugendlichen Hackers zum idealen Revolutionär vgl. zum Beispiel Ullmann 2014, «*The First Days of a Better Nation*».

Jugendlicher als Träger positiver Eigenschaften oder «natürliche» Idealisten hinaus vollziehen viele Texte eine noch umfassendere Romantisierung von Jugend, indem sie diese in Verbindung zu dem nur vermeintlich irreversibel verlorenen Ursprung setzen.³⁴² So fungieren Jugendliche oft als «Seismographen des Wandels der Natur»³⁴³ – sie konstatieren als Erste die Verbrechen der Erwachsenen an der Umwelt und artikulieren als kulturkritische Sprachrohre der Texte ihren Befund vor jenen «Experten», die den Bezug zum «wahren» Wissen verloren haben und im wahrsten Sinne des Wortes zu Parasiten geworden sind. Die junge Umweltaktivistin Rebecca in *The Tomorrow Code* etwa klärt die WissenschaftlerInnen, die dem Ausbruch eines unbekannten Monstervirus ratlos gegenüberstehen, über die «Natur» der die Menschheit zerstörenden Makrophagen auf, die sie als «Antibodies» erkennt:

“Mother Nature’s immune system. [...] The world has a fever. We are pathogens. Mother Nature is sick and the sickness is us!” [...] “We don’t inhabit a place: We infest it. We poison rivers; we pollute the skies and chop down the trees. We drill holes deep into the earth and suck out all the goodness. We are malignant and highly infectious.” [...] Southwell sighed. “An antibody exists for only one purpose – to destroy an infection. [...] If what you are saying is true, then that’s it. That’s the end of the human species.” “I know,” Rebecca said. “And maybe it’s all we deserve.”³⁴⁴

Legitimiert wird die Position, aus der heraus diese Figuren sprechen und Anklage erheben, gerade nicht über akademisch erworbenes Wissen um ökologische Prozesse, sondern über ein Narrativ, das sie als mit der Natur unmittelbar verbunden erscheinen lässt. Im Sinne einer seit der Antike wiederholt artikulierten und aktualisierten Theorie, wonach sich die Erde als Organismus mit eigener Intelligenz und Kreativität verstehen lässt, und wie sie seit den 1970er-Jahren prominent von James Lovelocks «Gaia-Hypothese» vertreten wird, begreift Ambre in Maxime Chattams *Autre Monde*-Trilogie (2008–10, dt. *Alterra*, 2009–11) die Erde als Erste als Lebewesen mit eigenem Bewusstsein, «das wir zwar nicht wahrnehmen können, das sich aber bis ins Innere aller Dinge überträgt, tief in die Pflanzen, die Mineralien und selbstverständlich auch in den Menschen hinein».³⁴⁵ Jene fantastische Katastrophe, in der fast alle Erwachsenen in einem apokalyptischen Sturm von der Erde getilgt werden und die Kinder und Jugendlichen allein auf einer Erde zurückbleiben, die in rasender Geschwindigkeit die Spuren der Zi-

342 Die folgenden Ausführungen beruhen auf Kalbermatten 2010, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*. Zum romantischen Kindheitsbild vgl. zum Beispiel Ewers 2008, *Romantik*, insbesondere 98–104.

343 Kalbermatten 2010, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*, 4.

344 *The Tomorrow Code*, Kapitel 15, *Immunity* (E-Book).

345 *Alterra – Die Gemeinschaft der Drei*, 163.

vilisation verschwinden lässt, versteht sie folgerichtig als Selbstverteidigungsakt: «Eigentlich hat die Erde nur das getan, was auf kleinerer Ebene in allen von ihr geschaffenen Organismen vor sich geht: Sie hat eine Abwehrreaktion hervorgerufen.»³⁴⁶ Konsequenterweise scheitern alle wissenschaftlich-technischen Rettungsversuche, fallen in *Tomorrow Code* bis auf Rebecca und Tane alle Menschen den riesigen, menschenähnlichen Antikörpern beziehungsweise Makrophagen zum Opfer. Genau wie Ambre und ihre GefährtInnen, die auf einer Insel die nur von Kindern und Jugendlichen gebildete naturverbundene *Pan*-Gesellschaft gründen, bilden sie ein «Authentizitätsreservat».³⁴⁷ Die Erde, erkennt Ambre, «hat die Menschheit nicht völlig ausgelöscht, sondern ihre Kinder verschont, damit sie die Welt wiederaufbauen und respektvoll mit ihr umgehen».³⁴⁸

Verbunden mit diesem «Verpflichtungszusammenhang»,³⁴⁹ in den Kindheit hier gestellt wird, zeichnet sich ein Restitutionsnarrativ ab, das sich durch eine klare Wiederherstellungserwartung und eine deutlich artikuliert Ursprungserzählung auszeichnet. Dass diese Zukunftskinder auf «natürliche» Weise befähigt sind, zu realisieren, «was einmal gewollt war»,³⁵⁰ ist der Ontologie, dem «Seinszusammenhang»³⁵¹ geschuldet, in dem sie verortet werden – ihrer genuinen Naturnähe und -verbundenheit. Bei Chattam kommt diese Naturnähe in den fantastischen Kräften zum Ausdruck, die alle Kinder und Jugendlichen nach dem Sturm entwickeln: Auch damit verkörpern sie in der Tradition des romantischen Kindes die Nähe zum Naturzustand, zur Einheit aller Seelenkräfte, die (noch) keine Trennung von Aussenwelt, Einbildungskraft und Fantasie kennt.³⁵² Die Fähigkeit, mit Tieren und Pflanzen zu kommunizieren, Wasser oder Feuer zu beherrschen, Telekinese auszuüben oder Heilkräfte anzuwenden, sind eng an die veränderte Erde geknüpft. «Durch die Alteration unserer Gene stehen wir stärker im Einklang mit der Natur und den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde», erklärt Ambre den durch ihre neuen, zunächst kaum kontrollierbaren, triebhaft hervorbrechenden Kräfte verwirrten «Pans». «Wir entwickeln uns, das ist alles!»³⁵³

346 Ebd., 245.

347 «Pans» nennen sich die Kinder und Jugendlichen in Anlehnung an den niemals erwachsen werdenden Peter Pan; sie verwenden die Bezeichnung, um sich von den durch den Sturm zu kalten, grausamen Monstern mutierten Erwachsenen – den «Zyniks» – zu distanzieren (vgl. ebd., 146). Die Haltung der «Pans» der Erde gegenüber, der sie ein nahezu gottähnliches Wesen und Wirken zusprechen, lässt vermuten, dass der Name auch als Referenz auf eine pantheistische Auffassung gelesen werden kann.

348 Ebd., 163.

349 Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 64.

350 Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 36.

351 Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 64.

352 Vgl. Ewers 2008, *Romantik*, vor allem 97, 99 und 103.

353 *Alterra – Die Gemeinschaft der Drei*, 246.

Obwohl sowohl *Alterra* als auch *The Tomorrow Code* eine deutlich restitutive Kulturkritik artikulieren und Kindheit und Jugend normativ romantisieren, kommt auch in diesen Texten die Irreversibilität des Zivilisationsprozesses zum Ausdruck. Technologie und Wissenschaft werden als Faktoren einer positiven kulturellen Entwicklung imaginiert, solange sie mit der nötigen Vernunft und Naturverbundenheit gehandhabt werden. Natürlich sind es in diesem Narrativ die Jugendlichen und interessanterweise insbesondere die Mädchen, die sich auf den korrekten Umgang mit Wissen und Technologie verstehen; Rebecca ist eine talentierte Nachwuchsnaturwissenschaftlerin, Ambre versteht sich als «Rationalistin»³⁵⁴. Generell werden Jugendliche in diesen Texten als liminale Figuren und BrückenbauerInnen inszeniert: An der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsensein stehend, sind sie Bindeglieder zwischen vergangener, gegenwärtiger und künftiger Welt, orientieren sich sowohl an idealisierten Bildern vormodernen, naturverbundenen Lebens als auch am utopischen Potenzial von Wissenschaft und Technologie,³⁵⁵ um aktiv zu werden: Sie restituieren, was verloren ging; bewahren, was an der Gegenwart vielversprechend erscheint; transformieren, was als defizitär erachtet wird.

Die Tendenz, Kindern und Jugendlichen mittels einer Individualisierung und Romantisierung utopischer Handlungsmacht die Verantwortung für die Zukunft in die Hände zu legen, betrachten Bradford u. a. bei all ihrem inhärenten Ermächtigungspotenzial ihrerseits kulturkritisch als Charakteristikum einer kurzsichtigen Zeit:

In [...] placing the responsibility for the future into the hands of today's children, it implicitly exhorts them to overcome the selfishness in time and space which characterises the current adult generation. Because modern societies shun responsibility for the consequences of their actions, they reject the fact that they inhabit a temporal frame. By refusing responsibility for what lies beyond the self in time and space, they deny that selfhood must exist through relations with others and the world.³⁵⁶

Dieser stellvertretenden Idealisierung und Romantisierung gegenüber steht, wie Sambell bemerkt, im Zuge einer virulenten Krise erwachsener Autorität aber auch die Darstellung von Kindheit als speziell bedroht und gefährdet: «The metaphorical death of childhood is often depicted literally in the children's dystopia as [...] child characters are often cast in the role of helpless victims.»³⁵⁷ Die Bedrohung von Kindheit und Jugend erscheint dann als besonders virulentes Symptom einer gänzlich fehlgeleiteten Gesellschaft und eines verspielten Ursprungs.

354 Ebd., 157.

355 Vgl. Kalbermatten 2010, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*, 7.

356 Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 32 f.

357 Sambell 2004, *Carnivalizing the Future*, 250.

Das wird nirgendwo deutlicher als in Collins' *Hunger Games*, wo sowohl die Diktatur des Capitols als auch die an die Macht gelangte Rebellenführerin und neue Präsidentin ihre Macht über die Opferung von Kindern demonstriert. «I no longer feel any allegiance to these monsters called human beings, despise being one myself», reflektiert Katniss nach ihrem Attentat auf die neue Präsidentin. «[...] Because something is significantly wrong with a creature that sacrifices its children's lives to settle its differences.»³⁵⁸ Zugleich wird die vermeintlich natürliche Unschuld von Kindern und Jugendlichen in Collins' Trilogie radikal dekonstruiert. Die sich bis auf den Tod bekämpfenden jugendlichen Tribute erweisen sich, einmal in der Arena, als ebenso vorurteilsbehaftet, egoistisch und grausam wie die Erwachsenen, in deren Kultur sie sozialisiert werden. Als «Authentizitätsreservat» hat Kindheit hier ausgedient; genau wie Bradford u. a. fordern, werden andere Formen kollektiven Widerstands als vielversprechender dargestellt.

Eben diese Formen kollektiven Widerstands in jugendliterarischen Zukunftsspekulationen hat die Amerikanerin Abbie Ventura in ihrem Aufsatz *Predicting a Better Situation?* (2011) untersucht, und zwar anhand dreier kapitalismuskritischer Texte, deren Handlung in einer globalkapitalistischen Zukunft angesiedelt ist. Diese Zukunft verweise auf gegenwärtige Entwicklungen – Expansion eines internationalen Marktes auf Kosten nationaler Ökonomien, Konsumexzesse, Kommodifizierung des Individuums und des Körpers, Zerstörung der natürlichen Ressourcen und Herrschaft der Medien.³⁵⁹ Venturas Erkenntnisinteresse richtet sich insbesondere darauf, wie das jugendliche Subjekt innerhalb dieser Repräsentation kapitalistischer Gesellschaften in Bezug auf Handlungsfähigkeit beziehungsweise -macht und Widerstand repositioniert wird (91). Sich auf die Arbeiten von Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Michael Hardt und Antonio Negri bezüglich der freiheits-, identitäts- und kulturzersetzenden Wirkung des Kapitalismus beziehend, arbeitet Ventura die Formen des Widerstandes heraus, die mit dem jugendlichen Subjekt in M. T. Andersons *Feed* (2002), Nancy Farmers *The House of the Scorpion* (2002) und Pete Hautmans *Rash* (2006) verknüpft werden. Zentral gewichtet sie dabei Hardts und Negris Unterscheidung zwischen «the masses» – als Äquivalent zum marxistischen Begriff des (entfremdeten und daher weitgehend machtlosen) «Volkes» – und «the multitude», in der die Einzigartigkeit(en) und Identitäten der Unterdrückten («the singularities of the oppressed») auch im gemeinsamen Kampf für sozialen Wandel er-

358 *Mockingjay*, 440.

359 Vgl. Ventura 2011, *Predicting a Better Situation?*, 89f. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

halten bleiben. Jugendlichen Subjekten komme dabei, anders als in Benjamins Konzept vom Kind als privilegiertem Aussenseiter des Systems, kein gesonderter Raum zu:

The critics are clear in their argument of singularities and social groups maintaining their specific identities and marginalities in relation to resistance. By not highlighting youth citizenship as an entity separate from their adult counterparts, the critics allow for a realistic portrayal of childhood and adolescence on the global stage. (101)

Dieses kollektive Modell des Widerstands, manifestiert in der «multitude», werde in den drei Future-Fiction-Texten sowohl als realistischeres als auch erfolgreicher Modell als Benjamins Aussenseiterkonzept oder Marcuses Fokus auf das widerständige Potenzial des Individuums vorgeschlagen (90f.). Gerade *weil* alle drei Texte Adoleszenz, jugendliche Identität und die Körper der Subjekte letztlich als Bestandteil und Verlängerung des kapitalistischen Systems imaginieren und die individuellen, rebellischen Akte ihrer ProtagonistInnen als zum Scheitern verurteilte oder vom System gar annektierte und erneut kommerzialisierte darstellen würden, schufen sie bei jugendlichen LeserInnen ein Bewusstsein dafür, dass sich sozialer Wandel nicht durch individuellen Heroismus erreichen lasse. Erreichen, so die Botschaft der Texte, lasse sich dieser nur durch ein genaues Verständnis des Einflusses der kapitalistischen Maschinerie auf alle Formen der Bürgerschaft, auf alle marginalisierten Subjekte und, daraus folgend, durch gemeinsames Handeln unter Beibehaltung der spezifischen Identitäten aller revolutionären Subjekte (100–102). «The pluralization of <subject> is necessary», schliesst Ventura ihre Analyse, «for as *Rash* portrays, escapism only works for the one escaping and not for the others who are left behind. Escapism and exceptionalism do not adress the entirety of the systems or the condition of dehumanization shared by consuming-producing citizens.» (100) Obwohl sich das kollektive Modell in den Texten indirekt als einzig erfolgversprechendes präsentiere, räumt Ventura ein, dass es in der Jugendliteratur selten konkret realisiert werde; nach wie vor würden individualistische oder romantisierende Modelle bevorzugt (102).

Geradezu ernüchtert bezüglich des politischen Potenzials aktueller Future-Fiction gibt sich der deutsche Germanist und Journalist Ralf Schweikart – nicht zuletzt deshalb, weil er die Welle jugendliterarischer Dystopien vorrangig als Marktphänomen betrachtet: «[...] es ist vor allem der auch in der Literatur globalisierte Markt, der mit einem voranschreitenden Erfolgstitel die Blaupause für literarische Nachahmer hervorbringt, die sich wiederum mit trivialen Motiven stark an der Marktgängigkeit orientieren.»³⁶⁰ Während klassische Dystopien wie Jewgenij Samjatin's *We*, George Orwells *Nineteen Eighty-Four* oder Aldous Huxleys

360 Schweikart 2012, *Nur noch kurz die Welt retten*, 3.

Brave New World explizit auf sozial- und/oder wirtschaftspolitische Tendenzen und auf totalitäre Systeme der eigenen Gegenwart oder jüngeren Vergangenheit Bezug nehmen und in dieser politischen Verankerung auch rezipiert würden, kritisiert Schweikart, dass «dieser gesellschaftliche Aspekt stark hinter den Figuren- und Heldengeschichten [verschwindet]»: «Einen (gesellschafts)politischen Bezug zum Hier und Jetzt sucht man oftmals vergebens, zu sehr orientiert sich die Dystopie an zeitlosen Elementen der Abenteuer- und der Liebesgeschichte.»³⁶¹ Nicht selten ergehe sie sich gar in der «Rückbesinnung auf archaische, vormoderne Figuren und Erzählweisen».³⁶² Mit dieser Argumentation baut Schweikart auf Hans-Heino Ewers auf, der Fantasy primär als eine Form moderner Mythentranslation begreift und sie zwar als politische Dichtung betrachtet, die sich auf die Gegenwart bezieht, sich aber in der Sehnsucht nach einem einfacheren, vormodernen Weltbild ergeht.³⁶³ Schweikart folgert deshalb, dass sich aktuelle Jugenddystopien eher als «eine der vielfältigsten Variationsmöglichkeiten der momentan im Buchmarkt so erfolgreichen Fantasy-Literatur» denn als Weiterentwicklung der klassischen Dystopie beschreiben lasse.³⁶⁴ Für ihn ist fraglich, ob ihre Konstitution als «thematisch weit gefächerte All-Age-Literatur» als «dauerhaftes Erfolgsrezept» tauge: «Denn bei mehr und mehr Titeln gerät der Weltuntergang zur Randerscheinung, spielt die Herrschaftsform eine untergeordnete Rolle. Stattdessen verschiebt sich die Katastrophe ins Private, in das Miteinander der Protagonisten und den Kampf gegen das Böse, wo immer es lauert.»³⁶⁵

Die von Schweikart skeptisch beäugten Tendenzen der Gattungshybridität und der Nähe zu Fantasy und Liebesroman, die er als Ausdruck von Marktkonformität interpretiert, betrachtet auch *Eselsohr*-Rezensent Johannes Rüster als Erfolgsgarant: «Die Lust am Untergang ist ungebrochen, und sie wächst derzeit immer weiter mit anderen Erzählelementen, Subgenres und Jugendbuchtraditionen zusammen. Um die Zukunft der Dystopie müssen wir uns jedenfalls keine Gedanken machen [...]», bilanziert er im Januar 2012 in seiner Sammelrezension neu erschienener Future-Fiction-Texte.³⁶⁶ Etwas weniger abfällig als Schweikart, aber mit im Prinzip ähnlichem Ergebnis behauptet er, dass die Texte letztlich weniger auf gesellschaftspolitische Fragen denn auf alles setzen, «was Erfolg ver-

361 Ebd., 5.

362 Ebd., 7.

363 Vgl. Ewers 2011, *Überlegungen zur Poetik der Fantasy*. Zu einer kritischen Auseinandersetzung mit dieser Konzeptualisierung von Fantasy vgl. Lötscher 2014, *Das Zauberbuch als Denkfigur*, speziell 29–32, und Kalbermatten 2014, *Träume vom monströsen Mutterland*.

364 Schweikart 2012, *Nur noch kurz die Welt retten*, 5 f.

365 Ebd., 10.

366 Rüster 2012, *All You Need is Love?*, 8.

spricht: Exotische Schauplätze, Suspense und zwischenmenschliche Spannungen von verhalten knisternder Erotik bis zu handfestem Sex».³⁶⁷ Konsequenterweise bezeichnet er später im Jahr in einem thematisch ähnlichen Artikel dieselben jugendliterarischen Texte als «Katastrophen mit Kuschelfaktor»³⁶⁸ und beantwortet die Frage «wie politisch sind die aktuellen Dystopien» eher abschlägig, indem er die «Individualität» der Charaktere als «starken Anknüpfungspunkt für die pubertätsgebeutelte Zielgruppe» bezeichnet und die sich zwischen den Charakteren entfaltenden Liebesbeziehungen, die «aus heutiger Sicht fast anachronistisch, als Kampf für eine sehr traditionelle Beziehungsstruktur» inszeniert würden, als zentralen Erfolgsfaktor wertet.³⁶⁹ Auch Sambell streicht in ihrer Analyse die Bedeutung heraus, die dem Hoffnung suggerierenden, sentimental Bild des adoleszenten Liebespaars im Rahmen dystopischer Welten zukomme – ein Bild, das oft die Darstellung politischer Transformationsprozesse ersetze.³⁷⁰

Der (vielerorts geäußerten) Beobachtung, dass «private» Konflikte und Liebesbeziehungen in vielen Future-Fiction-Texten in den Vordergrund rücken, ist durchaus zuzustimmen. Insbesondere das Motiv des «Love Triangle», in dessen Zentrum eine junge Frau steht, die sich bei laufender Revolution auch noch zwischen zwei als gleichwertig inszenierten männlichen Interessenten entscheiden muss, hat in der Gattung bereits Tradition und wird von den Marketingkampagnen der Verlage betont, um ein überwiegend weibliches Publikum anzusprechen.³⁷¹ Wie Bradford u. a. betonen, ersetzen zahlreiche Texte fehlende Vorschläge zur Errichtung einer besseren Gesellschaft ausserdem durch ein privates Happy End – «boy-and-girl on their way to a new, utopian beginning» –, in dem die persönlichen Entwicklungen symbolisch für grössere politische Entwicklungen stehen.³⁷² Der mehr oder minder starke Fokus zahlreicher Texte auf familiäre, freundschaftliche und sexuelle (Liebes-)Beziehungen mindert aber meines Erachtens nicht und schon gar nicht *per se* den gesellschaftspolitischen Gehalt der Texte: Ich möchte im Gegenteil dafür plädieren, Liebe, Sexualität und Geschlechterverhältnis als zentrale, in einigen Fällen sogar als eigentliche gesellschaftspolitische und/oder kulturkritisch reflektierte Themen dieser Texte zu betrachten. Denn nicht nur werden Herrschaftsformen gerade innerhalb der in den Texten dar-

367 Ebd., 7.

368 Rüster 2012, *Katastrophen mit Kuschelfaktor*.

369 Ebd., 3.

370 Sambell 2004, *Carnivalizing the Future*, 252.

371 Als Beispiele seien hier nur Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Romane, Suzanne Collins' *Hunger Games*, Scott Westerfelds *Uglies*-Serie, Ally Condie's *Matched*-Trilogie, John M. Cusicks *Girl Parts* und Lauren Olivers *Delirium*-Trilogie (2011–2013) genannt.

372 Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, 14.

gestellten Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder, Beziehungen und Geschlechterverhältnisse bestätigt, kritisiert oder auch dekonstruiert; der Sprengstoff der Texte liegt oft gerade in der Verknüpfung der dystopischen Vision mit virulenten aktuellen Geschlechterdebatten. Mit Rüster möchte ich festhalten, dass das zentrale (und in der überwältigenden Mehrheit heteronormativ geprägte) Motiv der Liebesbeziehung einen Text nicht zu einem unpolitischen macht: «Die Frage ist vielmehr, inwieweit es dem jeweiligen Roman gelingt, von den arg ausgetretenen Pfaden mehr oder weniger keuscher Jugendromantik abzuweichen und die systemsprengende Kraft der Science Fiction für neue Wege ins menschlich-zwischenmenschliche Unterholz zu nutzen.»³⁷³

Vor allem der zweite Teil dieser Frage entspricht im Kern auch dem Erkenntnisinteresse, dass dieser Studie zugrunde liegt. Aktuelle Future-Fiction hat, wie zu zeigen sein wird, Teil an gesellschaftspolitischen Diskursen, in denen Konzepte und Ideale von Identität, Geschlecht, Weiblichkeit und Männlichkeit, Geschlechterverhältnis und Gesellschaft verhandelt werden. Zur Debatte stehen Werte, welche auf den ersten Blick nicht als dezidiert politische erscheinen, wohl aber die politisch-sozialen Strukturen einer Gesellschaft rahmen: Welcher Umgang mit (Geschlechts-)Identität und Körper gilt als erstrebenswert? Welche Beziehungs-, Familien- und Lebensmodelle sind erwünscht? Wie sollen sich die Beziehungen und Hierarchien zwischen den Geschlechtern gestalten? Wie ist mit Differenz umzugehen?³⁷⁴

Für die Beantwortung dieser Fragen ebenso aufschlussreich wie die offensichtlich zur Ablehnung einladenden dystopischen Visionen der Future-Fiction sind ihre «verborgenen Utopien»,³⁷⁵ die in Form der über die jugendlichen Figuren vermittelten Gegenwerte zum Ausdruck kommen. Gerade das jugendliche Liebespaar steht (nicht nur) in Texten jüngeren Datums für weit mehr als für die optimistische (oder auch eskapistische) Note in einer dunklen Vision. Figuren wie Cassia in Ally Condie's *Matched*-Trilogie, die sich gegen das zweckrational und auf Grundsätzen der Eugenik begründete Partnerschaftsmodell ihres Systems wendet und für ein an traditionellen Liebesidealen orientiertes Beziehungs- und Familienmodell kämpft, werden in Übereinstimmung mit hegemonialen Rollenbildern und heteronormativen Geschlechterbeziehungen als Vorbildsubjekte inszeniert. Wenn Basu, Broad und Hintz also zu der optimistisch anmutenden Einschätzung kommen, dass jugendliterarische Dystopien eine Insel bieten würden, «where misfit toys can shine, after traditional weights and measures of suc-

373 Rüster 2012, *Katastrophen mit Kuschelfaktor*, 3.

374 Vgl. dazu bereits Kalbermatten 2014, *Träume vom monströsen Mutterland*, 10f.

375 Glasenapp 2013, *Apokalypse Now!*, 70.

cess have been discarded»,³⁷⁶ so ist demgegenüber festzuhalten, dass gerade diese von den innerfiktionalen Regeln der Erwachsenenwelt *abweichenden* jugendlichen Subjekte nicht selten im Gegenteil zu Sprachrohren traditioneller Werte und Normen und damit zu VertreterInnen eines starken «inner conservatism» werden. Das ist ein Umstand, auf den die BeiträgerInnen der Anthologie *Brave New Teenagers* in verschiedenen Einzelanalysen kritisch hinweisen³⁷⁷ und auf den auch Glasenapps Feststellung verweist, dass die Gattung nicht nur «Sinnstiftung in Form von Erklärungsmustern für die Versehrtheit der gegenwärtigen (Um)Welt» offeriert, sondern, und das halte ich für zentral, auch «Szenarien, wie trotz dieser Versehrtheit die bestehende Ordnung der Autorgegenwart zumindest partiell bewahrt bzw. wiederhergestellt werden kann».³⁷⁸ Wir haben es also in vielen Fällen mit einer an jugendliche RezipientInnen adressierten, restitutiven Kulturkritik zu tun, die starken geschlechterpolitischen Sprengstoff birgt – genau wie diejenigen Texte, die dem heteronormativen Beziehungs- und Familienmodell Alternativen entgegensetzen und die, wie zu zeigen sein wird, nicht so selten sind, wie Schweikart vermutet.

Ziel der folgenden Analyse ist es deshalb, vor dem Hintergrund virulenter aktueller Geschlechterdiskurse ausgewählte Future-Fiction-Texte in Bezug auf das in diesem Kapitel dargestellte kulturkritische und transformatorische Potenzial der Gattung zu betrachten. Besondere Bedeutung soll dabei den in den vergeschlechtlichten Narrativen der Gattung hervorgebrachten jugendlichen Vorbildsubjekten zukommen, konkreter: den weiblichen Hauptfiguren der Texte. Denn betrachtet man die Flut der in den vergangenen zehn Jahren erschienenen Texte, sticht die starke Präsenz weiblicher Teenager sofort ins Auge. Das folgende Kapitel befasst sich daher zunächst mit ihrer *Inszenierung* als Subjekte und/oder Objekte der Kulturkritik, ehe die (*geschlechterpolitischen*) *Diskurse* beleuchtet werden, in deren Rahmen diese jungen weiblichen Vorbildsubjekte überhaupt hervorgebracht und ins Licht gerückt werden.

376 Basu/Broad/Hintz 2013, *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Introduction*, 6.

377 Vgl. insbesondere Basus Lesart von Veronica Roths *Divergent* (*What Faction Are You In?*), Curtis' Analyse von Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie (*Educating Desire*, *Choosing Justice?*) und Broads Aufsatz zur Liebesutopie in Suzanne Collins' *Hunger Games* («*The Dandelion in the Spring*») in diesem Band.

378 Glasenapp 2013, *Apokalypse Now!*, 68.

[zurück](#)

«The match that lights the fire» – Ambivalenzen der Sichtbarkeit im postfeministischen Kontext der Future-Fiction

I'm beckoned over to a monitor. They play back the last few minutes of taping and I watch the woman on the screen. Her body seems larger in stature, more imposing than mine. Her face smudged but sexy. Her brows black and drawn in an angle of defiance. Wisps of smoke – suggesting she has either just been extinguished or is about to burst into flames – rise from her clothes. I do not know who this person is.

Finnick, who's been wandering around the set for a few hours, comes up behind me and says with a hint of his old humour, "They'll either want to kill you, kiss you, or be you."

Suzanne Collins, *Mockingjay*, 83 f.

Symbole des Widerstands

«Jeder historisch-soziale Kontext hat eigene künstliche Wesen hervorgebracht», schreibt Silke Bellanger 2001 in ihren *Begegnungen mit den Cyborgs*.¹ Analog dazu liesse sich die These aufstellen, dass auch die kulturkritischen Praktiken und utopischen Impulse aktueller Future-Fiction ihre je eigenen weiblichen Kunstfiguren hervorbringen. Auf Handlungs- und/oder Diskursebene werden diese Figuren als Ikonen inszeniert und repräsentiert: als Symbole einer spezifischen Tugend, eines (neuen) Subjektkonzepts, einer politischen Bewegung oder Revolution oder gar eines erhofften und als utopisch inszenierten Idealzustandes.² Die Stilisierung einzelner Figuren zu (kollektiven) Symbolen wird innerfiktional nicht selten kritisch reflektiert – gerade auch von den Protagonistinnen selbst.

¹ Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 57. Als Beispiele nennt Bellanger, in Anlehnung an Treusch-Dieter (1999), den Tiermenschen der Vormoderne, den mechanischen Maschinenmenschen der Industrialisierung und die Cyborg der gegenwärtigen Informationsgesellschaft.

² Einige der folgenden Ausführungen basieren auf Kalbermatten 2016, «*The World May Need you, One Day*».

Während Katniss Everdeens zu Beginn dieses Kapitels zitierte Reaktion auf ihre mediale Inszenierung als Symbol der Revolution zunächst noch vorrangig von ihrer eigenen Be- und Entfremdung zeugt, umreisst Anaximander in *Genesis* in ihren Ausführungen vor dem Prüfungsgremium geradezu diskursanalytisch die Umstände, unter denen der frühere Rebell Adam Forde zu einem kollektiven Symbol aufsteigen konnte. Dazu hält sie zunächst fest, dass Adam vonseiten gegenwärtiger Historiker offiziell nicht mehr derselbe ausserordentliche Status zugeschrieben werde wie noch in der älteren Geschichtstradition. «There need be nothing special about the match that lights the fire», laute das Motto der neueren Geschichtsphilosophie, «save that it is the match that lights the fire». ³ Trotz ihrer Faszination für Adam widersteht auch sie der Versuchung, ihn zu heroisieren und seine Popularität in einem originären Wesenszug zu lokalisieren: Entsprechende Mythen verwirft sie resolut. ⁴ Anax vertritt im Gegenteil die Auffassung, dass es nicht einzelne Helden sind, die grosse Umwälzungen bewirken, sondern dass bestimmte Verknüpfungen von (institutionalisierten) Diskursen, (diskursiven) Ereignissen und Konflikten ein Subjekt als Symbol des Widerstands hervorbringen und die Narrative generieren, in deren Kontext dieses Symbol seine Popularität und Wirkung entfaltet. So erinnert Anax an Adams Gerichtsprozess. Der junge Soldat hatte einer in einem Boot auf die Insel zutreibenden jungen Frau Asyl gewährt und den zweiten Wachposten erschossen, anstatt die Frau zu eliminieren, wie es das Sicherheitsdispositiv vorsah. Anstatt ihn für diese eigenmächtige Tat zu verurteilen und als Staatsfeind zu betrachten, wie es das Regime vorgesehen hatte, entwickelt die Öffentlichkeit im Zuge des Schauprozesses Sympathie für Adam und stilisiert ihn zum Helden: «They assumed that because he represented all they feared, the people would also fear him. They didn't anticipate his charm. They didn't anticipate the people making a hero of him.» ⁵

Anax begründet diese Bereitschaft, einen bis dato unbekannten jungen Mann zum Helden einer Revolution zu erheben, mit dem desolaten Zustand von Platos Republik – und nicht mit Adams inhärenten Qualitäten: «Many historians like to pinpoint Adam as the catalyst for The Republic's failure, but the truth is The Republic was already failing, and the trial represents The Philosophers' last attempt

³ *Genesis*, 15.

⁴ Das in dystopischen Romanen populäre Motiv einer prägenden, vom System nicht erwünschten Bindung des nonkonformen Subjekts zur eigenen Mutter etwa wird im Roman selbstreflexiv zitiert und dann verworfen: «Legend has it that his mother had devised a method of marking her baby out and had herself transferred to his nursery so that she could watch over him during that time, but it is almost certainly just a story. The myth of causation again. For those who wish to understand what it was that made Adam the way he was, the answer <everything, and therefore nothing>, does not rest easy.» (*Genesis*, 15)

⁵ Ebd., 67.

to forestall the revolution.»⁶ Habe Platos Republik ihre Stabilität einst aus der Angst der BürgerInnen vor der angeblich im Rest der Welt grassierenden Seuche bezogen und damit ihre Abschottung legitimiert, so habe sich, wie Platos Nachfolgerin Aristotle in ihrem Memo festhielt, der Diskurs inzwischen entgegen der Bemühungen der Elite in eine andere Richtung entwickelt:

The people no longer believe in the threat, which once hovered over them, and they have grown used to the level of sustenance with which they are provided. [...] There is a whisper in the communes. It is a living thing; twisting and growing but hiding itself from view. The people are talking of choice, of opportunity, and of freedom. The people are talking of changing their world.⁷

Adams Qualitäten hätten nun eben darin bestanden, innerhalb dieses sich wandelnden öffentlichen Diskurses die Rhetorik von Wahl, Chancenvielfalt, Individualismus und Freiheit zu bedienen und sich als Verfechter eines nicht länger zweckrationalen, sondern von Mitgefühl und Spontanität inspirierten Handelns zu inszenieren: «He said he was led by his heart. He told them he had to do the thing that felt right. He told them the greater good could only be found by looking inside. He told them that one night in prison he had a dream of the Great Sea Fence tumbling down.»⁸

Nur durch eine Konstellation also, in der die öffentliche Meinung ihn zum Sprechen autorisierte, konnte Adam im Spannungsfeld konfligierender Diskurse zum *match that lights the fire* werden. Die Streichholzmetapher, die Anax in ihrer Rekapitulation zitiert und die in auffälliger Weise an Suzanne Collins' wenig später auf die Bühne tretende Protagonistin Katniss Everdeen, *the girl on fire*, erinnert, betont also durchaus die Bedeutung des Streichholzes im Kontext eines politischen Umbruches. Sie verweist aber zugleich auf dessen prinzipielle Austauschbarkeit und auf die Faktoren, die gegeben sein müssen, damit der Funke zur Flamme wird: auf eine Hand, die dieses Streichholz zur richtigen Zeit und am richtigen Ort führt und entzündet, und auf den Brennstoff, der vorhanden beziehungsweise bereitgestellt werden muss, damit die Flamme zum Feuer wird. Notwendig sind also mit den Regeln sowohl der hegemonialen wie auch der Gegendiskurse vertraute Subjekte, die das «Streichholz» zum passenden Zeitpunkt und in sorgfältiger Übereinstimmung mit ausgewählten Narrativen und Symbolen dieser Diskurse zum Sprechen bringen und sein Sprechen konstant und im Sinne der gewünschten Botschaft inszenieren, autorisieren und repräsentieren. Dass die Suggestion von Authentizität eine zentrale Legitimationsgrundlage zur

6 Ebd., 64.

7 Ebd., 66.

8 Ebd., 67.

Autorisierung eines revolutionären Subjekts darstellt, legt bereits Anaximander in ihrer Darstellung von Adams Rhetorik dar. Ähnlich machen sich die Rebellen in Collins' *Mockingjay* die Wirkung zunutze, die Katniss' vermeintlich spontane, aus innerem Antrieb erfolgende Akte generiert, und ersetzen ihre gescheiterte, weil von oben diktierte Inszenierung als *Talking Head* ihrer Parolen durch einen Ansatz, der auf Katniss' populär gewordener – *unscripted* – «Authentizität» beruht: «Put her out in the field and just keep the cameras rolling.»⁹

Auch Präsident Snow, Regimechef der postapokalyptischen Diktatur in Panem, kennt diese «Ordnung des Diskurses».¹⁰ Die systematische Ausbeutung und Unterdrückung der DistriktbewohnerInnen, aus der das Capitol Macht und Wohlstand bezieht, beruht zwar in starkem Ausmass auf Überwachung, Repression und der Vorenthaltung lebenswichtiger Ressourcen. In erster Linie aber basieren diese Hierarchie und der sich im zweiten Teil der Trilogie formierende Widerstand auf einem Kampf um Bedeutung, in dem das Capitol bisher die Deutungshoheit besass. Jill Olthuse bezeichnet diesen Kampf zu Recht als «ideological battle of words, images, and associations».¹¹ Metaphern und Symbole werden in Collins' Text stets als «tools of destruction *and* empowerment, oppression *and* emancipation» konzipiert.¹² Doch anders als Katniss, die sich, notgedrungen, zunehmend aktiv mit den ihr zugeschriebenen Bedeutungen auseinandersetzen muss, versteht Snow von Anfang an die Bedeutung, die der jungen Frau im Diskurs zukommt:

“I didn’t mean to start any uprisings,” I tell him.

“I believe you. It doesn’t matter. Your stylist turned out to be prophetic in his wardrobe choice. Katniss Everdeen, the girl who was on fire, you have provided a spark that, left unattended, may grow to an inferno that destroys Panem,” he says.¹³

Katniss hält die enthusiastische Reaktion der Distrikte auf ihren Beerentrick in der Arena¹⁴ für das Ergebnis einer als Akt des Widerstands interpretierten Über-

⁹ *Mockingjay*, 89.

¹⁰ In der später unter dem Titel *Die Ordnung des Diskurses* veröffentlichten Antrittsvorlesung am Collège de France vom 2. Dezember 1970 skizziert Foucault die Bedingungen, Institutionen, Mechanismen und Wirkungsweisen des «Diskurses», die er in späteren Abhandlungen immer wieder aufnehmen und differenzieren wird (vgl. Foucault 2014 (1972/74), *Die Ordnung des Diskurses*). Ich berufe mich im Folgenden bei der Charakterisierung der von Collins dargestellten diskursiven Prozesse auf ein an Foucaults Diskurstheorie angelehntes Verständnis von Diskurs und dabei insbes. auf Foucault (1969) 1981, *Archäologie des Wissens*; Foucault 2014, *Die Ordnung des Diskurses*; Jäger 2001, *Diskurs und Wissen* sowie auf Butlers Anwendung und Erweiterung der Diskurstheorie im Rahmen ihrer feministischen Theorie des Subjekts.

¹¹ Olthuse 2012, «*I Will Be Your Mockingjay*», 42.

¹² Vgl. ebd., Hervorhebungen M. K.

¹³ *Catching Fire*, 27.

¹⁴ Anstatt ihren Verbündeten Peeta zu töten, auf dass ein einziger Sieger die Hungerspiele überlebt, wie es den Regeln entspricht, schlägt sie ihm vor, mit vergifteten Beeren einen live übertragenen

lebenstaktik. Rückblickend versucht sie daher, mögliche Lesarten ihres Handelns einzuschätzen und zu bewerten. Dabei zeigt sich ein unterschwellig bereits vorhandenenes Wissen um die diskursive Bedingtheit ihres Identitäts- und Handlungsspielraumes:

The berries. I realize the answer to who I am lies in that handful of poisonous fruit. If I held them out to save Peeta because I knew I would be shunned if I came back without him, then I am despicable. If I held them out because I loved him, I am still self-centred, although forgivable. But if I held them out to defy the Capitol, I am someone of worth. The trouble is, I don't know exactly what was going on inside me at that moment.¹⁵

Unversehens sieht sich Katniss aufgrund ihres Handelns sowohl zu einem Symbol als auch zu einem Subjekt in einem revolutionären Diskurs erhoben, dessen Mechanismen sie (noch) nicht durchschaut. Als Symbol fungiert sie, insofern ihre Persönlichkeit im öffentlichen Diskurs hinter den ihr als Bildempfänger zugeschriebenen Komponenten des Bildspenders – des *Mockingjay* (deutsch: Spotttölpel) – zurücktritt. Der Vogel *mockingjay* ist eine nicht intendierte Kreuzung und damit gewissermassen auch eine Mutation aus der vom Capitol gentechnologisch gezüchteten Vogelart *jabberjay*, die in der Lage ist, Gesprochenes zu speichern und wiederzugeben und deshalb als Spion für das Capitol fungierte, und einem in den Distrikten heimischen Singvogel, dem *mockingbird*. Das Ergebnis dieser Kreuzung ist ein Vogel, der zwar nicht sprechen, aber Melodien aufnehmen, wiedergeben und dabei auch verändern kann.¹⁶ Die Metapher bleibt an Katniss hängen, weil auch sie von den BürgerInnen als eine vom Capitol instrumentalisierte «Kreatur» verstanden wird, die das Skript subvertiert.¹⁷ Auf der anderen Seite erhält Katniss neben ihrem Status als Symbol auch wiederholt den Status eines Subjekts zugeschrieben, insofern sie – ebenfalls im Dienste der beiden konfligierenden Diskurse – autorisiert wird, im Namen jeweils einer bestimmten Interessengruppe zu sprechen.

Vom Diktator in die Enge getrieben, hofft Katniss zunächst, dass sie das durch den «Beerentrick» gesendete Signal durch dem hegemonialen Diskurs entspre-

Doppelsuizid zu begehen. Um nicht ohne Sieger dazustehen, bricht der Chefspielmacher die Regeln des Spiels und lässt beide leben – ein Novum in der Geschichte der Hungerspiele und der Beginn von Katniss' Erhebung zum Symbol der Revolution (vgl. *The Hunger Games*, 417–419).

¹⁵ *Catching Fire*, 143.

¹⁶ Vgl. ebd., 112f. Vgl. dazu auch Olthouse 2012, «*I Will Be Your Mockingjay*», 51–54; zur geschlechterpolitischen Bedeutung der Metapher vgl. das Kapitel *Gesellschaft auf den Leib geschrieben*.

¹⁷ Allerdings wird die Komponente der Abhängigkeit vom Capitol nicht aufgehoben; Katniss' Status gründet sich stets sowohl auf ihre rebellischen wie ihre systemkonformen Komponenten.

chende Sprechakte begradigen kann («I'll convince everyone in the districts that I wasn't defying the Capitol, that I was crazy with love»¹⁸). In ähnlich naiver Weise glaubt ihr Freund Gale an ihr Potenzial, eine Revolution aktiv und gezielt voranzutreiben: «You could do so much.»¹⁹ Präsident Snow dagegen ist sich der regulierenden Kräfte im Diskurs um *the girl on fire* bewusst; er hat das Narrativ und die Bildsymbolik erkannt, das Cinna diesem Diskurs mit Katniss' Flammenkostüm zugrunde gelegt hat; und er weiss um die drohenden Wucherungen dieses Diskurses, selbst wenn er noch längst nicht alle AkteurInnen identifiziert hat, die sein Subjekt hervorbringen. Im Kampf um Bedeutung, der in der Folge der 74. Hungerspiele und vor allem im Zuge der in *Catching Fire* dargestellten Jubiläumsspiele entbrennt, versucht er Katniss deshalb in einen Besänftigungsdiskurs einzubinden. Noch expliziter als in Collins' Roman wird dies in Francis Lawrences Verfilmung *Catching Fire* (2013) dargestellt. Während der Roman über die Ich-Erzählperspektive Nähe zur Figur generiert, das Geschehen aber entsprechend auch ausschliesslich aus dieser beschränkten Perspektive darstellen kann, erlaubt die Verfilmung über das Wissen der Figur hinausgehende, direkte Einblicke in die Funktionsweisen des Systems und den im Capitol geführten Diskurs. Mit lokalen Aufständen konfrontiert, in denen der *Mockingjay* auf Flaggen und Bannern der Demonstrierenden zu sehen ist, diskutiert Präsident Snow mit seinem neuen Spielemacher Plutarch Heavensbee über mögliche Strategien:

[In Snows Büro werden über Hologramm Aufständische vor brennenden Trümmern gezeigt. Sie schwenken eine Flagge mit dem Symbol des Mockingjay.]

Snow [zu Heavensbee]: Look at them. She's not who they think she is. She's not a leader. She just wants to save her own skin, it's as simple as that.

Heavensbee: I think that's true.

Snow: Yet she's become a beacon of hope for the rebellion. And she has to be eliminated.

Heavensbee: I agree she should die, but in the right way. At the right time. It's moves and countermoves, that's all we gotta look at. Katniss Everdeen is a symbol, their Mockingjay. They think she's one of them, we need to show that she's one of us. We don't need to destroy her, just the image. Then we let the people do the rest.

Snow: What do you propose?

Heavensbee: Shut down the black markets, take away what little they have, then double the amount of floggings and executions, put them on TV, broadcast them live. Saw fear. More fear.

Snow: It won't work. Fear does not work as long as they have hope, and Katniss Everdeen is giving them hope.

Heavensbee: She's engaged. Make everything about that. What kind of dress is she gonna wear? Floggings. What's the cake gonna look like? Executions. Who's gonna be

18 *Catching Fire*, 34.

19 Ebd., 122.

there? Fear. Blanket coverage. Shove it in their faces. Show them that she's one of *us* now. [*lacht*] They're gonna hate her so much they might just kill her for you. Snow [*nickt langsam, lächelt*]: Brilliant.²⁰

Die Versuche, den Diskurs umzudeuten und Katniss' Sprechen und Handeln in den systemkonformen Diskurs einzubinden, die «Rebellin» also zu vereinnahmen und vom revolutionären Symbol zur selbstfabrizierten Marke zu machen,²¹ scheitern in der Folge nicht primär an Katniss selbst, sondern an den diskursiven Strategien abtrünniger Untergebener. Spielemacher Plutarch, der, wie Katniss' Stylist Cinna, zur Untergrundbewegung innerhalb des Capitols gehört, nutzt die Gelegenheit, den Domestizierungsdiskurs zu orchestrieren, um ihn gezielt zu unterwandern und Katniss' Handlungen stattdessen im Deutungsrahmen der revolutionären Narrative repräsentieren zu können: Durch starke Eingriffe ins Script lässt er sie immer wieder als *Mockingjay* erscheinen – als jene Kreatur also, die als ideologische Waffe des Capitols gegen die Distrikte gedacht war, ehe sie von den Distrikten umgedeutet und gegen ihre Schöpfer gewendet wurde. Auch für Plutarch ist Katniss nicht als Person, sondern lediglich als artifizielles «image», als Symbol interessant. Anstatt diesem Symbol seine Basis zu entziehen, verankert er es, entgegen der Rückaneignungsstrategien Snows, nun endgültig im rebellischen Diskurs.

Auf der ihr aufgezwungenen Siegertournee versucht Katniss zunächst aus persönlicher Betroffenheit, eigene Zeichen zu setzen, indem sie ihrer in den letzten Spielen gefallenen Gefährtin Rue Tribut zollt und sich bei ihren Angehörigen entschuldigt. Diese Geste endet mit der Exekution eines alten Mannes, der von ihr zu einem sichtbaren Zeichen des Widerstands animiert wurde.²² Schockiert vom Effekt ihrer Worte, entschliesst sich Katniss, fortan innerhalb des von Snow vorgegebenen Zeichensystems zu agieren; die systemkonformen Parolen nimmt ihr jedoch in den Distrikten ebenfalls niemand ab. «Das Individuum macht den Diskurs nicht, eher ist das umgekehrte der Fall», schreibt Jäger. «Der Diskurs ist überindividuell. [...] In der Regel haben sich Diskurse als Resultate historischer Prozesse herausgebildet und verselbstständigt. Sie transportieren ein Mehr an Wissen, als den einzelnen Subjekten bewusst ist.»²³ Katniss' Bemühungen, den Diskurs mitzubestimmen, scheitern folglich doppelt, weil ihre Aussagen weder nachträglich im Rahmen eines systemkonformen Diskurses umgedeutet noch als individuelle Äusserungen gewertet werden (können). Umso wirkungsvoller fällt hingegen

20 Lawrence 2013, *Catching Fire*, 00:31:10–00:32:26.

21 Eine feministische Lesart dieser Aneignungs- und Umschreibetaktiken findet sich im Kapitel *Gesellschaft auf den Leib geschrieben*.

22 Vgl. *Catching Fire*, 73–77.

23 Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 88.

Plutarchs Strategie aus, sie (ohne ihr Wissen) in den bereits verselbständigten revolutionären Diskurs einzuschreiben: «When they chant my name, it is more a cry for vengeance than a cheer. [...] And I know that there's nothing I could ever do to change this. No show of love, however believable, will turn this tide.»²⁴ Wenn man Diskurse mit Foucault als «Praktiken» auffasst, «die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen»,²⁵ dann ist Katniss als vom revolutionären Diskurs gebildetes Subjekt nicht in der Lage, die Existenzbedingungen des systemkonformen Diskurses zu erfüllen, sich ihre diskursive Position frei zu wählen oder sich dem (gesamtgesellschaftlichen) Diskurs gar zu entziehen.

Diese produktive Wirkung von Diskursen in Bezug auf Identität und Geschlecht wird in Kapitel 4 anhand ihrer Problematisierung in gesellschaftsdystopischer Future-Fiction detaillierter beleuchtet. Hier interessieren zunächst die Bedingungen der Subjektivationsprozesse, in deren Rahmen die weiblichen Figuren aktueller Future-Fiction hervorgebracht werden. In Bezug auf Judith Butlers Kritik am Konzept des autonomen Subjekts hält Paula-Irene Villa fest, dass der Prozess der Subjektwerdung in seiner Verklammerung konkreter Personen und Subjekte «als (normative) Diskurspositionen» immer von «Verwerfungen» und «Verlusten» geprägt ist.²⁶ Dieser Prozess, der die Konstruktion des Geschlechts zwangsläufig beinhaltet, weil Subjekte nach Butler nur durch die Annahme körperlich-geschlechtlicher Normen materialisiert und intelligibel werden,²⁷ «arbeitet mit den Mitteln des *Ausschlusses*, und zwar so, dass das Menschliche nicht nur in Absetzung gegenüber dem Unmenschlichen produziert wird, sondern durch eine Reihe von Verwerfungen, radikalen Auslöschungen, denen die Möglichkeit kultureller Artikulation regelrecht verwehrt wird».²⁸ Verlangt der Prozess der Ich-beziehungsweise Subjektwerdung also bestimmte («sexuierte») Identifizierungen, müssen andere Identifizierungen verworfen, verleugnet werden – sie bilden dann das «konstitutive Aussen zum Bereich des Subjekts», den «Ort gefürchteter Identifizierungen [...], gegen den – und kraft dessen – der Bereich des Subjekts seinen eigenen Anspruch auf Autonomie und Leben eingrenzen wird».²⁹ Damit ist das Subjekt «durch die Kraft des Ausschlusses und Verwerflichmachens konstituiert» – Identifizierung erfolgt über Zurückweisung.³⁰ Als postsouveränes Subjekt in Butlers Sinne wird Katniss von den Diskursen, die sie als Symbol des Wider-

24 *Catching Fire*, 89.

25 Foucault (1969) 1981, *Archäologie des Wissens*, 74.

26 Villa 2012, *Judith Butler*, 35.

27 Vgl. Butler (1993) 1995, *Körper von Gewicht*, 23.

28 Ebd., 30, Hervorhebung im Original.

29 Ebd., 23.

30 Ebd.

stands konstruieren, also nicht nur erst hervorgebracht und formiert; nicht nur wird ihre Deutungshoheit über eigene Handlungen und Sprechakte als Illusion entlarvt und ihre Identifizierung mit einem spezifischen regulierenden Ideal als Bedingung für ihre Subjektwerdung enthüllt. Mit ihrer Überhöhung zum Symbol der Revolution geht zugleich eine Reduktion, ein Ausschluss bestimmter Identifizierungen und Erfahrungen einher, die als nicht lebbare in die von Butler so benannte «Zone der Unbewohnbarkeit» abgeschoben werden und von dort aus die Grenzen des Subjekts zugleich dauernd in Frage stellen und bedrohen.³¹

Um als Subjekt in Erscheinung zu treten, das der «gemeinsamen Sache» dient, muss *Mockingjay*-Katniss zum Beispiel ihre entstellenden Narben verhüllen und durch medientauglichere ersetzen lassen. Zugunsten der öffentlichen Beziehung zu ihrem Bündnispartner Peeta muss sie die Beziehung zu ihrem Jagdpartner Gale als Verwandtschaftsbeziehung deklarieren und weitgehend aufgeben, was einer Reduktion ihres von der üblichen heteronormativen Matrix der Zweierbeziehung abweichenden Begehrens für *beide* jungen Männer entspricht. Mehr noch: Wenn Gale und Peeta, wie Heidi Lexe feststellt, tatsächlich als «gleichwertige Opposition» präsentiert werden³² und in Bezug auf die revolutionäre Ethik zugleich dichotome Subjektpositionen repräsentieren, dann ist eine Entscheidungsnotwendigkeit nicht nur aus spannungstechnischen Gründen gegeben. Wo die öffentliche Entscheidung für Peeta zunächst lediglich als eine vom Diskurs vorgegebene, rhetorische Strategie erscheint, wird ihre subjektformierende Wirkung insofern sichtbar, als der in seinen rebellischen Aktivitäten zunehmend skrupellose Gale mehr und mehr als diejenige nicht lebbare Identifizierung erscheint, die zugleich Katniss' eigenes «konstitutive[s] Aussen»³³ bildet – ein Aussen, das sie begehrt und zugleich fürchtet. So erkennt sie nach der Revolution, «[that] what I need to survive is not Gale's fire, kindled with rage and hatred. I have plenty of fire myself. What I need is the dandelion in the spring. The bright yellow that means rebirth instead of destruction».³⁴

Das Verworfenen, das, wie Butler betont, «im Grunde genommen ›innerhalb‹ des Subjekts liegt als dessen eigene fundierende Zurückweisung», erscheint als «bedrohliches Gespenst», das den Status des Subjekts in Frage stellt.³⁵ In Katniss' Fall werden die Verwerfungen als konkrete und bewusst vollzogene Akte des Ausschlusses dargestellt; Intelligibilität wird, den Gattungskonventionen entsprechend, als Frage des Überlebens inszeniert – eine Dimension, die allerdings

31 Ebd., 23 (Zitat) und 30.

32 Lexe 2012, *Wer hat Schneewittchen wachgeküsst?*, 11.

33 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 23.

34 *Mockingjay*, 453.

35 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 23.

durchaus auch bei Butler gegeben ist. Wenn Snow der jungen Frau mit Gales Exekution droht, dann deshalb, weil eine Dreiecksbeziehung im Rahmen des hegemonialen Diskurses «im Zeichen des ›Nicht-Lebbaren‹»³⁶ steht und in einer – gewaltsam durchgesetzten – Desidentifizierung verworfen werden muss. Das ändert sich auch mit Katniss' neuer Position im offiziellen Diskurs der Revolution nicht, der die durch den hegemonialen Diskurs populär gewordenen Zeichen und Narrative schlichtweg annektiert: «‹I think we should continue the current romance. A quick defection from Peeta could cause the audience to lose sympathy for her›, says Plutarch.»³⁷

Collins beschränkt sich allerdings nicht darauf, regulierende Subjektivationsprozesse zu thematisieren, wie es zahlreiche Future-Fiction-Texte tun: Auf einer Metaebene dekonstruiert sie darüber hinaus den Prozess, in dem die Gattung *selbst* weibliche Figuren zu Vorbildsubjekten erhebt – und thematisiert die Verwerfungen, die dazu notwendig sind. Denn wenn am Streichholz weiter nichts zählt, als dass es das Feuer beziehungsweise den machtkritischen Impuls entzündet; wenn also das Symbol oder Vorbildsubjekt auf Kosten der mit ihm verklammerten Person zur entscheidenden Instanz erhoben wird, dann erfolgt eine Auslöschung der Biografie, der Erfahrungen, Verletzungen, Beziehungen, Begehren und Vernetzungen des (fiktiven) Individuums. Keinesfalls soll mit dieser Aussage der Eindruck erzeugt werden, es könnte sich bei besagtem ›Individuum‹ jemals um eine vordiskursive, essenzielle Einheit oder gar um den ›authentischen‹ Gegenpol zum ›konstruierten‹ Subjekt handeln. Mit Butler wird das Individuum grundsätzlich als postsouveränes betrachtet, das stets innerhalb spezifischer Diskurse und Dispositive hervorgebracht, durch spezifische Desidentifizierungen und Verwerfungen konstituiert wird; das niemals jenseits «normalisierender Verhältnisse» und «jenseits vorherrschender Kategorien und Diskurse» gedacht werden kann.³⁸ Gerade das zum öffentlichen Symbol erhobene Vorbildsubjekt allerdings kann diese «Zwangsdiskursivierung»³⁹ und die damit einhergehenden Verwerfungen in besonderem Masse sichtbar machen.

Collins veranschaulicht diesen Prozess der Zwangsdiskursivierung bis zur letzten Konsequenz: der vollständigen Auslöschung der so vielfältigen wie widersprüchlichen ›Identität‹ eines Individuums zugunsten der Diskursposition des Vorbildsubjekts, das nur noch symbolische Qualität besitzt. In den in *Catching Fire* dargestellten Jubelspielen, in denen Snow Katniss endgültig vernichten will, entwickelt sie selbst die Bereitschaft, an einem oppositionellen, aber endgültigen

³⁶ Ebd.

³⁷ *Mockingjay*, 47.

³⁸ Vgl. Villa 2012, *Judith Butler*, 17.

³⁹ Ebd.

Subjektivationsprozesses teilzunehmen: sich von der eigenen Biografie, Leidensgeschichte und Materialität zu verabschieden und ihre Verwandlung in das Symbol der Revolution aktiv zu betreiben:

And for the first time, I distance myself from the *personal tragedy* that has consumed me since they announced the Quell. [...] Yes, everyone in the districts will be watching me to see how I handle this death sentence, this final act of president Snow's dominance. They will be *looking for some sign* that their battles have not been in vain. If I can make it clear that I'm still defying the Capitol right up to the end, *the Capitol will have killed me ... but not my spirit*. What better way to give hope to the rebels? The beauty of this idea is that my decision to keep Peeta alive at the expense of my own life is itself an act of defiance. A refusal to play the Hunger Games by the Capitol's rules. My private agenda dovetails completely with my public one. And if I really could save Peeta ... in terms of a revolution, this would be ideal. Because I will be more valuable dead. They can *turn me into some kind of martyr for the cause and paint my face on banners*, and it would do more to rally people than anything I could do if I was living. But Peeta would be more valuable alive, and tragic, because *he will be able to turn his pain into words* that will transform people.⁴⁰

Katniss ist hier erstmals vollends bereit, sich im Dienste eines ihrer Einschätzung nach machtkritischen und liberatorischen Diskurses auf ein stummes Zeichen, ein Objekt der Anschauung und Zuschreibung, ein reines Bild oder Image reduzieren und die Männer sprechen zu lassen, denen sie die Fähigkeit zuschreibt, als diskurstiftende Subjekte zu agieren. Dass es sich dabei keineswegs um einen Prozess handeln wird, den sie autonom und entlang ihrer eigenen Agenda gestalten kann, wird ihr allerdings erst bewusst, als sie von den Rebellen aus der Arena gerettet, ihr Partner Peeta jedoch aufgeben und dem Capitol überlassen wird.

Mit ihrer (Bereitschaft zur) Selbstopferung lässt sich Katniss als Figur darüber hinaus in einer literarischen Tradition verorten, in der weibliche Figuren im Dienste kultur- und machtkritischer Diskurse zu Zeichen gemacht werden. Man könnte die Geschichte dieser zeichenhaften Wesen, dieser Streichhölzer, die den utopischen Impuls zünden und dabei meist verbrennen, mit den vielen toten Frauen der dystopischen Literatur beginnen, in der diese inszeniert werden als «disruptive force», als zerreissende, «sprengende» Kraft, wie Chris Ferns sie in seiner Studie *Narrating Utopia* bezeichnet: Als solche stacheln diese Figuren den männlichen Protagonisten zwar zum Widerstand gegen das totalitäre System auf, müssen diesem System am Ende aber auf spektakuläre Weise unterliegen, damit seine (patriarchale) Kontinuität gewährleistet bleibt.⁴¹

40 *Catching Fire*, 292 f., Hervorhebungen M. K.

41 Vgl. Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 115–118, Zitat 115.

Als besonders aussagekräftiges Beispiel einer solcherart geopferten Heldin in Kombination mit einem dem Text unterliegenden, eher traditionellen Wertesystem, wie Ferns es konstatiert, kann I-330 aus Jewgenij Samjatin's Dystopie *Wir* von 1920 betrachtet werden.⁴² Die junge Frau verführt den überzeugten Utopisten D-503, Konstrukteur des Raumschiffes *Integral*, das ins All fliegen und das gesamte Universum der Ideologie des – deutlich stalinistisch konturierten – Einzigsten Staates unterwerfen soll, mit Insignien klassischer Weiblichkeit: mit körperbetonenden Kleidern und Make-up, die sie gegen die betont asexuelle Uniformität der ›Masse‹ setzt, und einer Sexualität, die den engen Rahmen des gesellschaftlich Tolerierten sprengt. Genau wie in der bei Beckett inszenierten geschlechtersegregierten Polis werden Intimität, Weiblichkeit, heterosexuelle Zweisamkeit und die klassische Familie als individualisierende Kräfte, ja geradezu als Keimzellen des Widerstands inszeniert und vom Text als Gegenwerte zum dystopischen System gesetzt. Mehr noch: Der Protagonist entwickelt seine Individualität, Aktivität und Männlichkeit erst dann, als ihm eine Frau diese Männlichkeit kraft ihrer dezidierten Weiblichkeit spiegelt und ihn dadurch aus seinem infantilen Status ›reisst‹.⁴³ Während der männliche Protagonist klassischer Dystopien auch andere Wege findet, seine Identität zu festigen, wie etwa das Schreiben eines Tagebuchs, die Beschäftigung mit der Vergangenheit oder anderem verbotenen Wissen, fungiert die Frau letztlich meist lediglich als Symbol für Sexualität, Liebe und den verlorenen, als erstrebenswert inszenierten ›Naturzustand‹. I-330's Versuch, gemeinsam mit einer Gruppe von Rebellinnen ein symbolisch befrachtetes, phallisches und noch dazu imperialistisches Objekt wie das Raumschiff *Integral* zu erobern, geht im Vergleich zu den üblichen ›Waffen der Frauen‹ sehr weit und wird mit einer deutlich sexualisierten öffentlichen Exekution bestraft, in der die patriarchale Dominanz wiederhergestellt und durch die Komplizenschaft des besiegten männlichen Rebellen sogar noch verstärkt wird.⁴⁴

Von der Vernichtung von I-330, Aldous Huxleys Lenina Crowne, George Orwells Julia und Ray Bradburys Clarisse, die den Bücherverbrenner Montag für das Leben, die Neugier und damit für die Literatur gewinnt,⁴⁵ führt eine Spur

42 Vgl. Samjatin (1920/1958) 2008, *Wir*.

43 Vgl. dazu Ferns 1999, *Narrating Utopia*, vor allem 115–127.

44 Vgl. ebd., 115 f. und 126 f. In *Wir* erinnert die Exekution von I-330 den mittlerweile wieder systemtreuen D-503 sogar an den mit ihr erlebten sexuellen Akt: »Als die Luft aus der Glocke gepumpt wurde, warf sie den Kopf zurück, senkte die Lider und presste die Lippen zusammen – das erinnerte mich an irgend etwas. [...] Dreimal wiederholte sich dies, doch sie sagte kein Wort.« (Samjatin 2008, *Wir*, 211 f.)

45 Vgl. Bradbury (1953) 2008, *Fahrenheit 451*. Anders als das ihrer Vorgängerinnen bleibt Clarisses Schicksal ungewiss; aufgrund ihrer Nonkonformität und ihres alternativen Lebensentwurfs bleibt aber kaum ein Zweifel an den Gründen ihres plötzlichen Verschwindens (vgl. 51 f.).

weiblicher Auslöschung bis hin zur Abschaltung der Androidin Anax am Ende der Handlung in *Genesis*. Mit der Abschaltung von Anax' Körper und der in ihm materialisierten Persönlichkeit wird Anax, genau wie sich Katniss dies für ihre posthume Ikonisierung «erhofft», in Bezug zum totalitären System zwar zur «disruptive force» – zugleich aber wird sie auf ein Symbol reduziert, das von den dezidiert männlichen Diskurspositionen angeeignet, mit Bedeutung gefüllt, zum Sprechen autorisiert und letztlich auch zum Schweigen gebracht wird. *Genesis* stellt diese Auslöschung zwar als tragisch dar; zugleich benötigt die Erzählung sie als Vehikel für den utopischen Impuls. Erst Collins unterzieht das Motiv der Frau als «disruptive force», als Streichholz des utopischen Funkens, einer radikalen Kritik.

Die Metapher des Feuers, das Katniss als Vorbildsujet, als *girl on fire* verkörpert, das als zerstörerische Kraft ihr Leben aber auch stets massiv bedroht, zieht sich durch alle drei Bände und ihre Verfilmungen. In den ersten Hungerspielen wird Katniss von den Spielemachern mit Feuerbällen durch die Arena gejagt und interpretiert die Attacke korrekt als einen Effekt jener «Signifikation»,⁴⁶ in der Cinna sie hervorgebracht und konturiert hatte: «I hear Cinna's voice, carrying images of rich fabric and sparkling gems. «Katniss, the girl who was on fire.» What a good laugh the Gamemakers must be having over that one. Perhaps Cinna's beautiful costumes have even brought on this particular torture for me.»⁴⁷ Während sie den Angriff mit Brandwunden überlebt, erfährt das Motiv in *Catching Fire* eine Steigerung. Visuell gerade in der Filmadaption besonders aussagekräftig, liegt Katniss mit ausgebreiteten Armen in den Greifern des Hovercrafts, der sie aus den glühenden Trümmern der von ihr gesprengten Arena rettet – drapiert zur Ikone einer Erlöserin, zur Christus-Figur, die ihr Leben zum Wohle der Menschheit opfert.⁴⁸ Zentral ist das Feuermotiv endlich im Rahmen der humanen Katastrophe am Ende der im Capitol tobenden Strassenkämpfe zwischen Regime und Rebellen in *Mockingjay*. Unmittelbar nach dem Tod ihrer Schwester Prim durch ein Bombenattentat, bei dem zahlreiche Kinder umkommen, geht auch Katniss in Flammen auf. Im Augenblick ihrer Auslöschung zerstört die Diskursposition die mit ihr untrennbar verklammerte Person:

A fire must know only a single sensation: agony. No sight, no sound, no feeling except the unrelenting burning of flesh. [...] I am Cinna's bird, ignited, flying franti-

46 Ich benutze den Begriff «Signifikation» hier im Sinne Butlers als jenen Prozess, in dem ein Körper als dem Zeichen vorgängig gesetzt beziehungsweise signifiziert wird, wobei diese Signifikation den Körper, den sie «vorzufinden» vorgibt, erst produziert (vgl. Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 56).

47 *The Hunger Games*, 214.

48 *Catching Fire*, 458 f.; Lawrence 2013, *Catching Fire*, 02:05:00–02:06:32.

cally to escape something inescapable. The feathers of flame that grow from my body. Beating my wings only fans the blaze. I consume myself, but to no end.⁴⁹

Mit den Hautfetzen, die sich in der Folge von ihrem verbrannten Körper lösen, zerfällt Katniss' Identität endgültig in Fragmente, die sich (noch) nicht nebeneinander und in ihrer Widersprüchlichkeit kaum aushalten lassen:

It's not the water I mind, but the mirror that reflects my naked fire-mutt body. The skin grafts still retain a newborn-baby pinkness. The skin deemed damaged but salvageable looks red, hot, and melted in places. Patches of my former self gleam white and pale. I'm like a bizarre patchwork quilt of skin. Parts of my hair were singed off completely; the rest has been chopped off at odd lengths. Katniss Everdeen, the girl who was on fire. I wouldn't much care except the sight of my body brings back the memory of the pain. And why I was in pain. And what happened just before the pain started. And how I watched my little sister become a human torch. Closing my eyes doesn't help. Fire burns brighter in the darkness.⁵⁰

Die Zerstörung der Diskursposition visualisiert an dieser Stelle zum einen, dass dem diskursiv hervorgebrachten Subjekt keine ganzheitliche, vordiskursive oder gar «natürliche» Identität gegenübersteht, die restauriert werden könnte; der Text verweigert sich dieser Ursprungserzählung. Zum anderen erfährt das in der Future-Fiction oft verwendete Motiv des kulturell konstruierten Symbols, das (um ein Haar) die Person auslöscht, in Katniss' Martyrium auch den an Finalität kaum zu überbietenden Ausdruck.

Die traditionelle Geschichtsschreibung und der männliche Literaturkanton haben, wie die von Silvia Bovenschen massgeblich angeregte Frauenbildforschung wiederholt gezeigt hat, in ihrer machtvollen Beziehung von Verschweigen und Verklären das Weibliche über Jahrhunderte aus Geschichte und Geschichtsbewusstsein verbannt und zu Lasten realer weiblicher Erfahrungen, Leistungen und Leiden universalisierte, essenzialisierte und idealisierte Frauenbilder generiert und zementiert:

[N]ur in der Fiktion, als Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens, als Thema ist es üppig und vielfältig präsentiert worden; als Thema war es eine schier unerschöpfliche Quelle künstlerischer Kreativität; als Thema hat es eine grosse literarische Tradition. Die Geschichte der Bilder, der Entwürfe, der metaphorischen Ausstattungen des Weiblichen ist ebenso materialreich, wie die Geschichte der realen Frauen arm an überlieferten Fakten ist.⁵¹

49 *Mockingjay*, 407.

50 Ebd., 412.

51 Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 11, Hervorhebung im Original.

Hinter und mithilfe der «gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie des Weiblichen», in der das Weibliche auf ein männliches Bedürfnis hin funktionalisiert wird,⁵² verbirgt und/oder legitimiert sich solcherart die «Geschichtslosigkeit» der Frau.⁵³ Das aber ist ein «Schicksal», das Collins explizit thematisiert. Gerade in ihrer intensiven Beschreibung der physischen und psychischen Leiden des auf ein Symbol reduzierten und damit verstümmelten Individuums macht sie die Kosten dieser Reduktion sichtbar. Als Symbol ist Katniss das Produkt männlicher Fantasien, ist Leinwand für ihre Entwürfe; später wirkt Präsidentin Coin, die sich im bestehenden System eine Machtposition sichern will, aktiv an diesem Signifikations- und Objektivierungsprozess mit. Ihr Interesse gilt, wie Katniss zu Recht bemerkt, nur dem Zeichen, nicht dem Mädchen; Katniss braucht, wie ihr schon früh bewusst wird, noch nicht einmal am Leben zu sein, um als Bild ihren Zweck zu erfüllen.⁵⁴ So hält Coin im revolutionären Fernsehen eine bewegende Rede, nachdem Katniss' (angeblicher) Tod verkündet wurde, und schliesst mit den Worten: «Dead or alive, Katniss Everdeen will remain the face of this rebellion. If ever you waver in your resolve, think of the Mockingjay, and in her you will find the strength you need to rid Panem of its oppressors.»⁵⁵ Nach Katniss' Attentat auf Coin und dem Ende des Krieges rutscht die junge Frau denn auch sofort in die «Geschichtslosigkeit» zurück; abseits der politischen Bühne führt sie, von der Bevölkerung vergessen, für lange Zeit ein einsames Leben. Meine These lautet, dass Collins' *Hunger Games*-Trilogie so auch als kritische Reflexion einer kulturkritischen Praxis lesbar ist, die Frauen(figuren) im Dienste ihrer Botschaften als kollektive Symbole inszeniert, in diesem Fall zu Gegenbildern dystopischer Systeme stilisiert und die so produzierten fiktiven Subjekte dabei nicht zuletzt durch radikale Verwerfungen konstruiert. Die Mechanismen und Narrative dieser Praxis sollen in den folgenden Kapiteln näher beleuchtet werden, genau wie die Formen, in denen *Desidentifizierung* im Gegenzug als utopische Strategie eingesetzt und das Verworfenen im Zuge der Neukonzeptionalisierungen von brüchigen, patchworkartigen, letztlich pluralistischeren Identitätskonzepten zurückgeholt wird.

Während in Collins' Trilogie bezüglich der Konzeptualisierung von Identität ein dekonstruktivistischer Ansatz dominiert, haben andere (feministische) Autorinnen zahlreiche Versuche unternommen, Frauenfiguren aus der Zeichenhaftig-

52 Ebd., 42.

53 Auf die symbolischen Präsentationen des Weiblichen, die Bovenschen in Literatur und Geschlechterphilosophie analysiert, ihre kulturhistorischen Hintergründe und ergänzungstheoretischen Geschlechterdiskurse kommt das Kapitel *Enden des Menschen* zurück.

54 Vgl. dazu auch Montz 2012, *Costuming the Resistance*, vor allem 140.

55 *Mockingjay*, 343.

keit zu befreien, hinter der sie im Zuge reduktionistischer kultureller Praktiken verschwunden sind. So erweckt Margaret Atwood 2005 in der *Penelopiade*, ihrer Neuerzählung des Odysseus-Mythos, nicht nur die zum Tugendvorbild erstarrte Penelope zu einem geisterhaften Leben und lässt sie aus der Unterwelt heraus die Geschichten ihrer jahrzehntelangen Verletzungen erzählen; auch die Leidensgeschichten der zwölf von Odysseus erhängten Mägde, die im Rahmen des Heldenepos stets als bloße Zeichen fungierten, werden ans Licht geholt. Mehr noch: Die Mägde treten in der Konstellation des antiken Chors als sprechende Subjekte auf und gehen einen sarkastischen Dialog mit Wissenschaftlern der Gegenwart ein:

Sie dürfen sich nicht allzu sehr über uns erregen, liebe gebildete Geister. Sie brauchen sich uns nicht als richtige Mädchen vorzustellen, richtiges Fleisch und Blut, richtige Schmerzen, richtige Ungerechtigkeit. Das wäre zu aufregend. Schieben Sie den schmutzigen Teil der Geschichte einfach zur Seite. Betrachten Sie uns als reines Symbol. Wir sind nicht realer als Geld.⁵⁶

In *Die Republik der Frauen* (*El país de las mujeres*) geht die nicaraguanische Schriftstellerin Gioconda Belli in der Tradition der feministischen Utopie noch einen Schritt weiter. Sie weicht von der utopischen Tradition ab, einen idealen Staat im Endzustand zu präsentieren, und schildert stattdessen den langen, von Rückschlägen und Anfeindungen gezeichneten Weg zu einem wenn nicht utopischen, so doch sozialeren, demokratischeren Staat. Das fiktive Land Faguas unterzieht sie dazu einem differenzfeministischen Gedankenexperiment. Durch ein sich vom patriarchalen Führungsstil des Präsidenten massiv abhebendes politisches Programm⁵⁷ (und einen den Testosteronspiegel der Männer senkenden Vulkanausbruch) erzielt die ausschliesslich aus Frauen gebildete *Partei der erotischen Linken* (*Partido de la Izquierda Erótica*) unter Führung der charismatischen ehemaligen Fernsehjournalistin Viviana Sansón bei den Wahlen einen Erdbebensieg. Weil sich die Regierungsgeschäfte aufgrund männlichen Widerstands harzig gestalten, entlassen Viviana und ihr Stab vorübergehend alle Männer aus dem Staatsdienst und lassen das Land interimistisch von Frauen führen – mit folgendem Resultat:

⁵⁶ Atwood 2005, *Die Penelopiade*, 148.

⁵⁷ So betont das «Manifest der Partei der Erotischen Linken – PIE» die sozialen Kompetenzen von Frauen; diese seien «sehr gut darin, zu verhandeln, das Zusammenleben zu organisieren und für Menschen und Dinge zu sorgen» (Belli 2010, *Die Republik der Frauen*, 113). Die Partei nenne sich «erotisch», «weil »Eros« LEBEN bedeutet, das Wichtigste, das wir besitzen, und weil wir Frauen es von jeher nicht nur geschenkt, sondern auch bewahrt und geschützt haben» (ebd., 114). Die Frauen hätten deshalb beschlossen, «dieses Land auszufegen, zu putzen und zu entstauben, bis es in seiner ganzen Schönheit erstrahlt» (ebd.).

Die Frauen allein regieren zu lassen bestätigte, was sie schon lange gespürt hatte: Wenn die Frauen unbehelligt waren, nicht von den Machos argwöhnisch beobachtet und beurteilt wurden, dann legten sie sehr schnell ihre nachgiebige Art ab, liessen die Legende hinter sich, dass Frauen nicht gern das Kommando führen, dass es ihnen nicht liegt, Herausforderungen anzunehmen. Doch dazu mussten sie auch den verinnerlichten Richter abschütteln, das Männchen, das mit erhobenem Zeigefinger und dem Gesicht des Vaters oder des Priesters oder Onkels oder Bruders wie eine ehrwürdige Büste im dunklen Park ihrer weiblichen Hirne stand und sie daran erinnerte, dass sie Töchter Evas waren: Sünderinnen; ungeratene Töchter: Huren; Barbie-Töchter: Dummchen; Töchter der Jungfrau Maria: brave Mädchen, Frauen, die wohlgezogen schwiegen ... Die endlose Reihe verehrter oder verachteter weiblicher Vorbilder bestand aus eindimensionalen Schwarzweissporträts: entweder so oder so; ausnahmslos verneinten sie die Gesamtheit all dessen, was es bedeutete, Frau zu sein.⁵⁸

Belli Frauen befreien sich im Lauf der Handlung immer resoluter aus diesem Bildkanon, der massgeblich daran beteiligt war, sie aus der kulturellen Sphäre zu verdrängen. Das differenzfeministische Programm, die Selbstdefinition der Partei und die Kollektivsymbole, die ihrem Diskurs zugrunde liegen, rekurrten zwar auf traditionelle Weiblichkeitsbilder, insbesondere auf jenes der Frau als mütterliches, häusliches, ganzheitliches «Wesen». Allerdings stellt Belli diesen – von den Frauen bewusst angeeigneten und positiv aufgeladenen – Zuschreibungen auch noch eine ganz andere «Bildergalerie des Weiblichen» gegenüber: Viviana und ihr Stab werden sowohl im Verlauf der Handlung als auch in jeweils gesonderten Kapiteln, in denen sie als Fokusfiguren im Zentrum stehen, als vielschichtige, über widersprüchliche Charaktereigenschaften verfügende, politisch, künstlerisch und sexuell aktive Frauen porträtiert und repräsentieren auf diese Weise einen Teil der «Gesamtheit all dessen, was es bedeutete, Frau zu sein».

Sowohl aktuelle feministische Literatur als auch Future-Fiction-Texte in der Tradition von Collins' *Hunger Games* prangern so explizit die Prozesse und Diskurse an, in denen Frauen auf starre Bilder und Symbole reduziert werden. Man könnte die Geschichte dieser Streichhölzer also auch dort wieder aufnehmen, wo Frauenfiguren aus der ihnen verordneten Zeichenhaftigkeit, aus den «eindimensionalen Schwarzweissportraits» ausbrechen; wo Texte sich stattdessen der Gesamtheit ihrer Erfahrungen auch und gerade im Rahmen von Subjektivationsprozessen zuwenden. Figuren wie Katniss Everdeen und ihre «Schwestern» Tris Prior (*Divergent*-Serie, Veronica Roth) und Tally Youngblood (*Uglies*-Serie, Scott Westerfeld) verführen zu dieser Lesart: Alle drei sind starken Subjektivationsprozessen unterworfen, wirken im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen in klassischen Dystopien aber weit emanzipierter, zumindest im Umgang mit männ-

⁵⁸ Belli 2010, *Die Republik der Frauen*, 206.

lichen Antagonisten und Verbündeten. Sie treten der diktatorischen Vater- und neuerdings auch Mutterfigur direkt gegenüber, entwickeln sich vom Objekt patriarchaler Zurichtung zum Subjekt, das nicht nur angeschaut wird, sondern *zurückschaut*, den MachthaberInnen direkt in die Augen blickt – und nicht selten auch Siege davonträgt. So richtet Katniss in *Catching Fire* ihren Pfeil auf die Kuppel der Arena, die einen Mikrokosmos des propagandistischen Universums des vermeintlichen Übervaters Snow bildet. Die Umkehrung von schauendem Subjekt und betrachtetem Objekt wird in Francis Lawrences Adaption noch forciert, indem die Leinwand, auf der Snow aus dem Zentrum der Macht Katniss' Aktion verfolgt, plötzlich durchlässig wirkt und Snow selbst dem Blick – und dem im Anschlag gehaltenen Pfeil – der jungen Frau ausgesetzt scheint (Abb. 4).⁵⁹ Indem Katniss den Pfeil in die Kuppel der Arena schiesst und diese Kuppel als direktes Fenster zu Snows Figur vor dem Bildschirm erscheint, wird die Aktion als direkter Anschlag auf Snows Diskursposition lesbar.⁶⁰ Ebenso extrem, wenn auch in anderer Hinsicht, agiert Joanna Mason, ebenfalls Tributin der Jubelspiele: Nach der den Spielen vorangehenden Show reißt sie sich die ihr aufgezwungenen zeichenhaften Einschreibungen, die sie als Produkt ihres Distrikts markieren, im Lift vom Leib, tritt nackt in den Flur hinaus und ist auch später nur mittels direkter Zensur zum Schweigen zu bringen.⁶¹

Das Schlussbild des Films zeigt Katniss' Gesicht in Grossaufnahme beziehungsweise *Close Up*,⁶² nachdem sie auf der Flucht nach Distrikt 13 von der Vernichtung ihres Heimatdistrikts 12 durch das Militär des Capitols erfahren hat (Abb. 5). Während der Roman mit Gales schockierendem Statement – «Katniss, there is no District Twelve»⁶³ – endet, zeichnet die Kamera, an denselben Satz anschliessend, die ganze Bandbreite von Katniss' Emotionen nach, die mit Verzweiflung beginnen, aber bei unverhohlener Aggressivität enden.⁶⁴ Kennzeichnenderweise geht die Grossaufnahme ihres Gesichts direkt in das im Abspann erscheinende, in Flammen stehende Symbol des *Mockingjay* über: Die Emotio-

59 Lawrence, *Catching Fire*, 02:03:08–02:04:40.

60 Die Szene enthält meines Erachtens auch einen intertextuellen Verweis auf Peter Weirs *Truman Show* (1998): Truman, der sein Leben lang unwissentlich als Hauptdarsteller einer TV-Show inmitten von bezahlten SchauspielerInnen aufgetreten ist, wendet sich am Ende direkt an seinen «Schöpfer», den Produzenten Christof, der ihn aus dem Kontrollzentrum beobachtet. Wie Truman bricht Katniss auf dem Höhepunkt der Show mit dem vorgegebenen Script, indem sie mit dem «Regisseur» in Kontakt und aus dem Script hinaustritt.

61 Vgl. Lawrence, *Catching Fire*, 00:58:00–00:59:02 für die Liftszene und 01:08:37–01:09:05 für Joannas verbale Abrechnung mit dem Capitol.

62 Terminologie nach Faulstich 2002, *Einführung in die Filmanalyse*, 115 f.

63 *Catching Fire*, 472.

64 Lawrence, *Catching Fire*, 02:09:55–02:10:18.

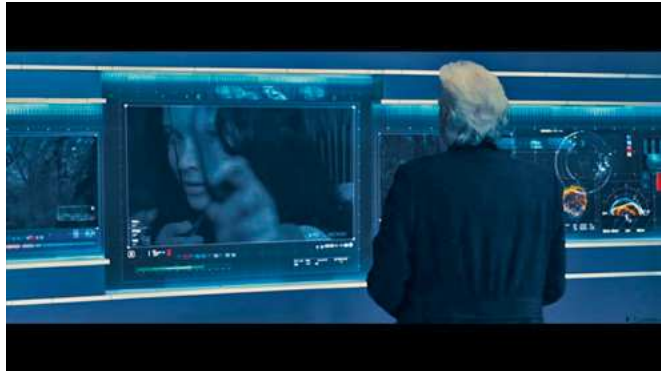


Abb. 4 und 5: Filmszenen aus *Catching Fire* (Francis Lawrence, 2013): (von links) Katniss (Jennifer Lawrence) richtet ihren Pfeil in die Kuppel der Arena, beobachtet von Regimeführer Snow; Katniss erfährt, dass ihr Heimatdistrikt 12 vernichtet wurde, und transformiert ihr Entsetzen in Wut.

nen des «realen» Mädchens werden im Symbol der Revolution kanalisiert. Einmal mehr verschwindet zwar die Materialität des Subjekts hinter dem Symbol; allerdings wird suggeriert, dass es Katniss selbst ist, die in diesem Augenblick ihre Wut in eine – ikonische – Kampfansage transformiert.

Figuren wie Katniss nehmen also nicht länger nur die Rolle der verführerischen Gegenkraft, der «disruptive force» ein, die kraft der ihr eingeschriebenen Symbolik zur Rebellion animiert: Sie setzen selber Zeichen. Katniss' Zeichen fallen oft durch besondere Aggressivität auf. Während Peeta beim Einzeltraining vor den Jubelspielen dem in den letzten Spielen getöteten Mädchen Rue ein Denkmal

setzt und der Monstrosität des Capitols mit seinem Porträt einen Akt liebevoller Erinnerung entgegensetzt (Abb. 6), ist Katniss' Installation des an ihren rebellischen Akten gescheiterten und in der Folge exekutierten Spielers Seneca Crane in der Gestalt einer erhängten und mit seinem Namen beschrifteten Puppe eine direkte Kampfansage (Abb. 7).⁶⁵

Selbstverständlich soll in dieser Untersuchung die Geschichte dieser Kampfansagen und des mit ihnen verbundenen Ermächtigungspotenzials erzählt werden. Doch wenn Figuren wie Katniss heute auch aktiv gegen das dystopische Regime antreten und nicht selten ein Umkehrprozess stattfindet, in dem sanfte männliche Figuren wie Peeta als «disruptive force» zur weiblichen Politisierung beitragen, benötigt der kulturkritische Impuls der Mehrheit aktueller Future-Fiction trotz der auf der Handlungsebene suggerierten Aufwertung des weiblichen Subjekts die (junge) Frau nach wie vor als Symbol und als «disruptive force». Allen emanzipatorischen Gesten zum Trotz muss die Figur, die sich durch individuelle Züge auszeichnet, erneut und wiederholt auf ein Zeichen reduziert werden, damit die kultur- beziehungsweise machtkritische Botschaft greifen kann.

Wofür diese Zeichen jeweils stehen und in welchem spezifischen diskursiven Rahmen sie hervorgebracht, aber auch reflektiert und dekonstruiert werden, stellen die Schwerpunktkapitel anhand ausgewählter Figuren dar. Zunächst aber sollen unter Rückgriff auf aktuelle feministische Positionen und Diskussionen diejenigen virulenten, gesellschaftspolitischen Geschlechterdebatten skizziert werden, die das In-Erscheinung-Treten dieser Figuren überhaupt bedingen, ermöglichen und fördern. Aus welchen Tendenzen der Gegenwart speist sich die vergeschlechtlichte Kulturkritik aktueller Future-Fiction? In welche Richtung zielen ihre Denkanstöße und ihr transformatorisches Potenzial? Und warum dient ihr gerade «die junge Frau» als bevorzugtes Subjekt und/oder Symbol?

65 Vgl. *Catching Fire*, 283–290; Lawrence 2013, *Catching Fire*, 01:04:25–01:05:45. Dass Katniss (wie üblich) erst im Nachhinein über die Folgen ihrer Aktion nachdenkt, schmälert nicht das klar artikulierte Bedürfnis, ein deutliches Zeichen zu setzen: «*That surprised them*, I think. It was rash and dangerous and no doubt I will pay for it ten times over. But for the moment, I feel something close to elation and I let myself savour it.» (*Catching Fire*, 287)

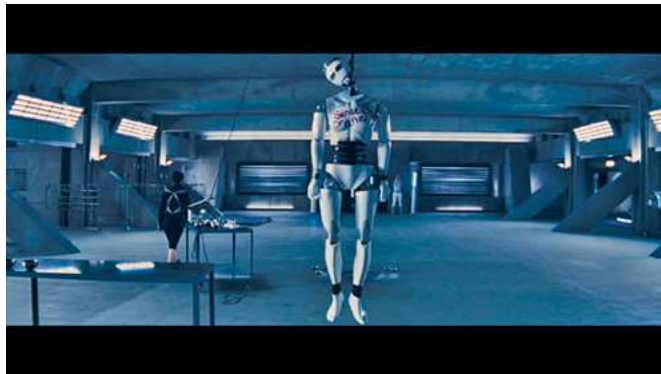


Abb. 6 und 7: Filmszenen aus *Catching Fire* (Francis Lawrence, 2013): Peetas Porträt der jungen Rue; Katniss' Kampfansage.

Vom Aufstieg der Frauen und vom Niedergang des Feminismus

Glaubt man der Journalistin Hanna Rosin, ist das «Ende der Männer» nahe.⁶⁶ Nicht willens oder fähig, sich den steigenden Qualifikationsanforderungen und flexibilisierten Arbeitsverhältnissen postindustrieller Dienstleistungs- und Informationsgesellschaften anzupassen, würden sie in Schule, Ausbildung und Arbeitsmarkt zusehends hinter die Mädchen und Frauen zurückfallen.⁶⁷ Der «Mann

⁶⁶ Siehe Rosin 2012, *The End of Men: And the Rise of Women*. Die deutsche Ausgabe erschien 2013 unter dem Titel *Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen*; auf sie wird im Folgenden verwiesen.

⁶⁷ Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, 12–18. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

aus Pappe» (18), so Rosin, «ändert sich fast gar nicht» – und während Männer dieses ›Typs‹ die «alte Basis ihrer männlichen Identität» verloren hätten, sei es ihnen bisher nicht gelungen, eine neue zu finden (19).

Die sozialökonomische Ursache für den ›Niedergang‹ der Männer ortet Rosin vornehmlich in einem tiefgreifenden wirtschaftlichen Wandel, der sich durch die grosse Rezession ab 2007 mit ihrem enormen Abbau hauptsächlich männlich besetzter Arbeitsplätze in den Branchen Bau, Industrieproduktion und Finanzmanagement noch verschärft und zum ersten Mal in der Geschichte dazu geführt habe, dass in den USA mehr Frauen als Männer beschäftigt gewesen seien.⁶⁸ Trotz der veränderten Bedingungen, denen sich Frauen durch Aus- und Weiterbildungen stellen würden, hielten die Männer unbeirrbar an traditionellen Lebensstilen und Berufszielen und an ihrer Rolle als Familienoberhaupt und Ernährer fest. Und gerieten damit in einer Welt unter die Räder, die deutlich flexiblere Rollenmodelle verlange und damit eher auf Frauen zugeschnitten sei (12–18): «Persönlichkeitstests zeigen seit Jahrzehnten, dass der Mann Neuland nur mit Tripelschritten betritt, während die Frau regelrecht hineinrast.» (19) Vor diesem Hintergrund sei der Aufstieg der modernen «neue[n] Superspezies der Plastikfrau» (18) unaufhaltsam: Im Gegensatz zum «Mann aus Pappe» zeichne sie sich sowohl durch soziale Kompetenz, Konzentrations-, Kommunikations- und Anpassungsfähigkeit als auch durch hohe Leistungsbereitschaft, Autonomie, Organisationstalent und einen «geradezu napoleonischen Eroberungsdrang» aus:

Sie verdient mehr als weibliche Singles und genauso viel wie Männer. Sie hat Kinder, aber sie arbeitet so viel im Beruf, als ob sie keine hätte. Sie ist die Mutantin, die von unserer Gesellschaft heute am meisten belohnt wird, ein Mensch, der die alten weiblichen und männlichen Pflichten gleichzeitig erfüllt, ohne dabei irgendwie kürzerzutreten. (Ebd.)

Vor allem in Stellen mit hohen Qualifikationsanforderungen täten sich diese Frauen hervor, während Männer dem Aufruf, sich besser aus- und weiterzubilden, weit seltener Folge leisten würden. (167f.) Karriere, Fitness, Partnerschaft und Familie manage diese «neue Spezies der Powerfrauen» (15) sorgfältig und selbständig, während die Männer zusehends von der Bildfläche verschwänden.

68 Vgl. ebd., 13–15 und 156–158. Dass dieser höhere Beschäftigungsgrad beziehungsweise der Anstieg der Frauenerwerbsquote in starkem Masse auf die Umverteilung von Arbeit zwischen Frauen zurückzuführen ist, spricht Rosin zwar an (158); sie stellt die steigende Anzahl niedrig bezahlter, informeller Arbeitsplätze für Frauen insbesondere in Pflege, Betreuung und Hausarbeit aber grösstenteils als positiven Wendepunkt für weibliche Berufstätigkeit dar, ohne die sich auftuende soziale Schere zu thematisieren oder die Arbeitsbedingungen von Frauen ausserhalb hochqualifizierter Arbeitsplätze zu beleuchten, wie es die österreichische Ökonomin Gabriele Michalitsch tut (2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 130).

Insbesondere in der amerikanischen Mittelschicht würden sich diese Rollenverschiebungen bis in die intimen Beziehungen hinein auswirken und zu Konflikten zwischen «traditionell gesinnten Männern und fortschrittlichen Frauen» führen; während Erstere auf einem globalen Heiratsmarkt nach Frauen suchten, deren Werte noch mit ihren eigenen übereinstimmten, brächten westliche Frauen «ihre sexuellen Bedürfnisse inzwischen mit einer Offenheit zum Ausdruck, die noch vor 20 Jahren unvorstellbar gewesen wäre». (Ebd.)⁶⁹ Ihr «erotisches Kapital», wie Rosin die physische und soziale Attraktion eines Menschen in Anlehnung an den von Catherine Hakim geprägten Begriff bezeichnet, würden sie im Wettbewerb in und ausserhalb des Büros gezielt zur Karriereförderung und zur Durchsetzung ihrer Interessen einsetzen (45 f.). Anstatt Kritik an sexualisierten Strukturen zu üben, «lernen die Frauen, sie zu ihrem eigenen Vorteil zu manipulieren» (46). Und anstatt sich über eine zusehends rauere Sexkultur aufzuregen, die sie zu Objekten degradiert, würden sie sich «um wichtigere Dinge» kümmern, «wie zum Beispiel gute Noten, Praktika, Bewerbungsgespräche und ihre finanzielle Zukunft», denn «Untersuchungen über die Hook-up-Kultur zeigen, dass Frauen langfristig stark von einer Welt profitieren, in der sie ohne sich zu binden und ohne allzu viel Scham sexuelle Abenteuer haben und zeitlich begrenzte Beziehungen eingehen können, ohne auf eine Karriere verzichten zu müssen» (34). Der Gewinn, der in Aussicht stünde, rechtfertige diese «Toleranz»: «Der Hook-up ist zu stark mit all dem verbunden, was für die Frauen im Jahr 2012 fantastisch ist: die Freiheit, die Unabhängigkeit, das Wissen, dass man sich immer auf sich selbst verlassen kann.» (65)

Diese auf Anpassungsfähigkeit und Autonomie zugleich beruhende Haltung, suggeriert Rosin immer wieder, zahle sich aus: Im Unterschied zu den Männern, die hartnäckig an klassisch männlich definierten Eigenschaften festhalten würden, ohne weiblich konnotierte Eigenschaften zu integrieren, vergrösserten Frauen auch diesbezüglich stetig ihr «Territorium», während jenes der Männer zusehends schwände. (20) «Die Frauen», folgert Rosin, «holen nicht mehr nur auf, sie werden zum Standard, an dem Erfolg gemessen wird». (25) Der moderne, zukunftsorientierte Arbeitgeber ersetze das «vertikal ausgerichtete Modell für Autorität und Erfolg» zusehends durch die Förderung traditionell weiblicher Einsätze wie «Empathie, Geduld und die Fähigkeit zur Problemlösung im Team». (157 f.) Kurz: «Das moderne Wirtschaftsleben wird zu einem Ort, an dem die Frauen die besseren Karten haben.» (26) Rosin spricht in der Folge von

69 Im Gegensatz zur «mässig gebildeten Mitte», die durch eine Erosion der Institution Ehe und wachsenden Zynismus in Bezug auf Liebe gezeichnet werde, führe die «neue wirtschaftliche Macht der Frauen» in der «gebildeten Klasse» aufgrund grösserer Rollenflexibilität zu einer «Renaissance der Ehe» (16 f.).

einem neuen amerikanischen Matriarchat, in dem nun statt der Söhne die Töchter gefördert würden (vgl. 109–151). In dem Familien- und Geschlechterstrukturen in radikalem Wandel begriffen seien. In dem Firmen immer stärker auf flexibilisierte Arbeitsstrukturen setzen würden, um die Frauen zu fördern und im Geschäft zu halten. Und sich so schliesslich eine feminisierte Wirtschaft mit so genannt «postheroischem» Führungsstil durchsetze (260–266). «Rund um den Erdball werden Volkswirtschaften vom Erfolg der Frauen und sogar von deren entfesseltem Ehrgeiz abhängig», bilanziert sie schliesslich eine Entwicklung, in der sie die jahrtausendealte Ära des Patriarchats zu Ende gehen sieht (309). Und die männliche Gegenwehr liest sie als «das Todesröcheln eines Zeitalters, das im Verschwinden begriffen ist» (260).

In Bezug auf Österreich kommt die feministische Politikwissenschaftlerin und Ökonomin Gabriele Michalitsch zu einer gänzlich anderen Beurteilung ökonomisch bedingter Geschlechterstrukturen und -hierarchien: Sie konstatiert eine «patriarchale Restrukturierung» des Marktes. So verweist sie unter anderem auf Verwaltungsreformen, Deregulierung und Privatisierung des öffentlichen Sektors mit damit einhergehendem Abbau von Arbeitsplätzen in einem Bereich, «der sich durch wesentlich geringere geschlechtsspezifische Einkommensdifferenzen als der privatwirtschaftliche Sektor auszeichnet»; auf den steigenden Anteil geringfügig oder befristet beschäftigter Frauen; auf die nach wie vor andauernde vertikale Segregation auf dem Arbeitsmarkt und die Kürzung von Sozialausgaben, die Frauen härter betreffen würden als Männer:⁷⁰ «Frauenerwerbsarbeit», so Michalitsch, «wird immer mehr in atypische Beschäftigungsverhältnisse an den Rand des Arbeitsmarktes und in den informellen Sektor gedrängt.»⁷¹ Sie kommt zum Schluss, dass sich trotz der sich angleichenden Ausbildungsniveaus und Qualifikationen die geschlechtliche Arbeitsteilung im Privaten und die Geschlechterdisparitäten auf dem Arbeitsmarkt hartnäckig halten, gegenseitig bedingen und Frauen nicht nur «in diskriminierenden Strukturen» gefangen halten, sondern auch die Spaltungen zwischen Frauen verschärfen: Dies, indem vor allem Migrantinnen für gut ausgebildete Frauen «entsprechende Unterstützungsstrukturen in Haushalt, Reinigung, Kinderbetreuung, Alten- und Krankenpflege» schaffen, während Transferleistungen an die direkt Betroffenen der Reprivatisierung Vor Schub leisten und die bestehende geschlechtliche Arbeitsteilung eher festschreiben würden.⁷² Ähnlich konstatieren Sabine Hark und Paula-Irene Villa, dass Frauen «zwar vermehrt erwerbstätig werden, dies indes – vor allem in Deutschland –

⁷⁰ Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 126–145, Zitate 126.

⁷¹ Ebd., 131.

⁷² Ebd., 133 und 141, Zitate 133.

in Teilzeitbeschäftigung und in nicht-sozialversicherungspflichtigen Arbeitsverhältnissen».⁷³ Und Anita Harris zeigt insbesondere für Nordamerika, Australien und Grossbritannien in ihrer Analyse umfangreicher Studien, dass lediglich eine kleine Elite junger Frauen aus der Ober- und der gut situierten oberen Mittelschicht überhaupt über die finanziellen und sozialen Ressourcen verfügt, um sich bei ständig steigenden Qualifikationsanforderungen, fortschreitender Deregulierung und zunehmendem Abbau des Vollzeitstellenmarktes für junge Leute überhaupt für eine jener lukrativen Karrieren zu qualifizieren, die als durch persönlichen Effort zu erreichendes Ziel für *alle* jungen Frauen in Aussicht gestellt wird:

The socioeconomic and ideological shifts that characterize risk society have had deeply divisive effects on young women. This stratification has enormous benefits for the new economy, as it has enabled differently advantaged young women to take up positions that must be filled at opposite ends of the labor market. At the same time, the accompanying narratives about choice, self-invention, and opportunities for girls ensure that stratification and disadvantage become reconfigured as merely individual limitations of effort or vision, to be addressed through personal strategies alone.⁷⁴

Diesen kritischen Positionen gegenüber lässt sich Rosins Argumentation, die ich als liberalfeministisches Ermächtigungsnarrativ charakterisieren würde, in einen Geschlechterdiskurs einordnen, der Frauen als Leistungssubjekte und Unternehmerinnen ihrer Selbst, Männer hingegen als Krisenwesen, Bildungs- und Berufsverlierer inszeniert. «In dieser Erzählung», schreibt Lou-Salomé Heer in Bezug auf den neueren populärwissenschaftlichen Geschlechterdiskurs, den sie anhand des deutschen Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* untersucht hat, «sind Frauen im Vorteil oder sie werden zukünftig im Vorteil sein, gerade weil sie Frauen sind; ihre Differenz ist geradezu ihr Kapital, das sie vorbildhaft einsetzen sollen.»⁷⁵ Der Topos weiblicher Exzellenz steht laut der britischen Kulturwissenschaftlerin Angela McRobbie in Zusammenhang mit einer postfeministischen Geschlechterordnung, die spätestens seit den 1990er-Jahren dabei sei, den herrschaftskritischen Feminismus zu historisieren, zu verdrängen und zu ersetzen.⁷⁶ Postfeministische Narrative, so McRobbies zentrale These, inszenieren junge, gut gebildete, beruflich erfolgreiche und kaufkräftige Frauen im Rahmen eines postwohlfahrts-

73 Hark/Villa 2010, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 10.

74 Harris 2004, *Future Girls*, 37–62, Zitat 62. Harris weist denn auch darauf hin, dass insbesondere nicht-«weisse» und der Arbeiterklasse entstammende junge Frauen wohl dazu sozialisiert würden, den Diskurs von Wahlfreiheit und Flexibilität zu verinnerlichen, ohne allerdings die entsprechenden Ressourcen zur Verfügung zu haben, im Rahmen dieser Ordnung tatsächlich zu reüssieren: «working-class girls are offered the discourse without the resources» (54).

75 Heer 2012, *Das wahre Geschlecht*, 143.

76 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*.

staatlichen Gesellschaftsvertrags als Metapher für sozialen Wandel, als Symbole der Exzellenz und Vorbildfiguren der Meritokratie.⁷⁷ Sie bemerkt, dass der Begriff ›Meritokratie‹ zur »Chiffre [wurde] für die stärker individualistischen und wettbewerbsorientierten Werte, die *New Labour* vor allem im Bildungssektor propagiert».⁷⁸ Mit Rolf Becker und Andreas Hadjar lässt sich Meritokratie umfassender als die für moderne Marktwirtschaften kennzeichnende Herrschafts- beziehungsweise Sozialstruktur definieren, die das Leistungsprinzip zur Basis jeglicher Selektion, Positionierung und Belohnung auf dem Arbeitsmarkt erklärt, sich dabei auf Chancengleichheit nach dem Leistungsprinzip beruft und diese formale Chancengleichheit als »Rechtfertigungsargument für soziale Ungleichheiten« benutzt. Die damit verbundene Leistungsideologie vermittele, dass Bildungserfolge und Erfolge auf dem Arbeitsmarkt ausschliesslich von individuellen Fähigkeiten oder Talenten, von Anstrengungen, Leistungen und Motivationen – und nicht von Faktoren wie Geschlecht, sozialer Herkunft oder Nationalität – abhängen (sollen).⁷⁹ Genau in diesem Kontext erhalten die von McRobbie als *Top Girls* bezeichneten jungen Frauen als Inbegriff individualisierter Selbstverwirklichung und Leistungsbereitschaft immense gesellschaftliche Sichtbarkeit. Sie treten gerade auch in der Populärkultur als ermächtigte Figuren ins Licht – sei es in Medienebatten, populärwissenschaftlichen Formaten, in Werbung, Kino oder der an (junge) Frauen adressierten Literatur.

Insbesondere in der aktuellen Future-Fiction für Jugendliche ist die Zukunft definitiv weiblich – und von *Top Girls* bevölkert. Zwar hat, wie dargestellt, das utopische Kind als Erlöserfigur in ihren dystopischen Szenarien längst Tradition. Neu ist aber die Omnipräsenz junger, durchsetzungsstarker Individualistinnen: Weit häufiger als männliche Figuren werden sie als rebellische Subjekte ins Licht gerückt und zur Rettung der Welt aufgerufen.⁸⁰ So rettet Susan Beth Pfeffers Miranda im postapokalyptischen Pennsylvanien im Alleingang die ganze Familie vor dem Grippe-, Hunger- und Erstickungstod, hält sich mit disziplinierter Arbeit am eigenen Körper trotz Nahrungsmangel fit und leistungsfähig und doku-

77 Vgl. ebd., insbesondere 87–130.

78 Ebd., 92.

79 Vgl. Becker/Hadjar 2011, *Meritokratie*, Zitat 43. Becker und Hadjar beschäftigen sich aus Sicht der Bildungssoziologie kritisch mit den Werten der bildungsbasierten Meritokratie; sie stellen unter anderem fest, dass deren zentrale Prämisse, dass nämlich Leistung zum einzigen Bestimmungsfaktor des Zugangs zu Bildung und zur Stellung auf dem Arbeitsmarkt wird, empirischen Überprüfungen nicht standhält.

80 Vgl. dazu beispielsweise Kalbermatten 2016, »*The World May Need You, One Day*«, die Ende 2014 erschienene, von Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet und Amy L. Montz herausgegebene Anthologie *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* (2014), sowie Hentges 2018, *Girls on Fire*.

mentiert darüber hinaus sämtliche Ereignisse für die Nachwelt. Heldinnen mit machtvoll klingenden Namen wie Jennifer Benkaus Messermädchen Joy Annlin Rissel, Suzanne Collins' Bogenschützin Katniss Everdeen, Scott Westerfelds Spezialagentin Tally Youngblood und Veronica Roths furchtlose Tris Prior zünden in ihren dystopischen Gesellschaften den Funken der Revolution. Und wo John M. Cusicks perfekte Cyborg-Gefährtin Rose auftritt, sind ihr Aufmerksamkeit und Bewunderung sicher. Tally Youngbloods Mentorin, «Schöpferin» und Antagonistin Dr. Cable, von der sich die junge Frau im Rahmen ihres Vervollkommungsprozesses emanzipiert, bringt die Erwartungen, die diese jungen Frauen zu umgeben scheinen, auf den Punkt, wenn sie sie mit den folgenden Worten in die Freiheit entlässt: «Leave, and for my sake, *keep yourself special*. The world may need you, one day.»⁸¹

All diese jungen Frauen treten in der Future-Fiction aber nicht nur ins Scheinwerferlicht, sie geraten auch ins Fadenkreuz – und das ganz wörtlich. Sie werden als die vielversprechendsten Agentinnen einer neuen Zukunft, aber auch als ihre gefährdetsten Subjekte inszeniert. Ihnen gilt nicht nur Bewunderung, sondern auch verschärfte Überwachung und Kontrolle. Ähnlich wie Anita Harris dies in ihrer Studie *Future Girls – Young Women in the Twenty-First Century* (2004) für die jungen, als Avantgarde einer neuen Gesellschaft konstruierten Frauen des 21. Jahrhunderts konstatiert, ernten sie Applaus, stehen aber auch unter scharfer Beobachtung: «There is a process of creation and control at work in the act of regarding young women as the winners in a new world. In holding them up as the exemplars of new possibility, we also actively construct them to perform this role.»⁸²

Wenn Sichtbarkeit mit Hark und Villa also als ein feministisches Kernanliegen betrachtet und festgehalten werden kann, dass (junge) Frauen heute so sichtbar sind wie nie zuvor, dann ist Sichtbarkeit, wie die beiden in der Einleitung zur deutschen Übersetzung von McRobbies *Top Girls* festhalten, keinesfalls per se eine emanzipatorische, sondern eine «zumindest ambivalente Grösse».⁸³ In Anlehnung an McRobbies Analyse des neoliberalen Geschlechtervertrags und seiner *Top Girl*-Figuren, aber auch an die Thesen jüngerer Feministinnen wie insbesondere jene der Britin Laurie Penny, der Amerikanerinnen Jessica Valenti, Ariel Levy und Andi Zeisler sowie der Französin Virginie Despentes, die aktuelle Ermächtigungsdiskurse kritisch beleuchten und dabei analysieren, wie Weiblichkeit im Spätkapitalismus zugleich ins Bild gerückt und zum Verschwinden gebracht

81 *Specials*, 335, Hervorhebung im Original.

82 Harris 2004, *Future Girl*, 1.

83 Hark/Villa 2010, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 7f., Zitat 8.

wird, möchte ich deshalb im Folgenden einige feministische Positionen zu den neuen weiblichen ›Vorbildsubjekten‹ und den mit ihnen verknüpften Narrativen und Geschlechterdiskursen darstellen. Leitend sein soll die Frage, *welche* jungen Frauen sichtbar werden; unter welchen *Bedingungen* und zu welchem *Preis*. Ich lehne mich mit diesen Fragen mit McRobbie an eine Tradition feministischer Kritik an, die Bilder neuer, starker Weiblichkeit auf die ihnen zugrunde liegende Politik und das durch sie produzierte Wissen befragt, statt die stärkere Sichtbarkeit *bestimmter* Frauen *pauschal* als Erfolg zu werten.⁸⁴

Schon Rosin spricht durchaus Schattenseiten des weiblichen «Aufbruchs» auf Kosten des männlichen «Niedergangs» an – Beziehungskonflikte etwa, steigende Zahlen alleinerziehender Mütter, Rollenzwiespalt, ein Anstieg weiblicher Gewalt⁸⁵ und die überwältigende Mehrfachbelastung von Frauen.⁸⁶ Die «Annahme, dass eine von Frauen geführte Welt ›liebvoller‹ sein könnte», gar utopisch, bezeichnet sie als «eine Geschichte, die wir uns erzählen, um die gegenwärtigen massiven Umbrüche bei den Geschlechterrollen zahm und vorhersagbar erscheinen zu lassen, obwohl sie gerade das keineswegs sind».⁸⁷ Dennoch erzählt sie die aktuelle Entwicklung eindeutig als weibliche Erfolgsgeschichte. Insbesondere zu Flexibilität und Reflexivität fähige, sich aktiv um ihren Werdegang kümmernde

84 Vgl. ebd., 8.

85 Dem Phänomen neuer weiblicher Gewalt widmet Rosin ein ganzes Kapitel, während sie zugleich behauptet, dass die Gewalt gegen Frauen markant abgenommen habe und diese Entwicklung darauf zurückführt, dass Frauen heute selbstbewusster und weniger leicht zum Opfer zu machen seien und dass sie sich in einer Gesellschaft, die ihnen nicht länger die Annahme traditioneller Geschlechtertugenden abverlangen würde (!), genauso aggressiv verhielten wie Männer (vgl. Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, Kapitel *Ein perfekteres Gift – Die neue Welle weiblicher Gewalt*, 223–252). Eine kritische Position dazu findet sich bei Harris: Sie hält, wiederum mit Blick auf verschiedene Studien, fest, dass die steigende Zahl inhaftierter weiblicher Jugendlicher nicht zwangsläufig mit einem Anstieg entsprechender Vergehen, sondern mit einer schärferen Überwachung jener jungen Frauen korrespondiert, die als ›gefährdet‹ angesehen werden, und dass nicht-weiße, nicht der Ober- oder oberen Mittelschicht angehörige junge Frauen nicht nur häufiger in Jugendstrafanstalten anstatt wie ihre privilegierten Altersgenossinnen in privaten Anstalten oder Kliniken landen, sondern auch häufiger und länger eingesperrt werden als männliche Altersgenossen. Vor allem arbeitslose junge Frauen würden verschärft in den Blick genommen, um aus dem Bereich der öffentlichen Wahrnehmung entfernt zu werden, da sie das Narrativ des von der neuen ökonomischen Ordnung profitierenden weiblichen Leistungssubjekts gefährden oder gar Gefahr laufen, ihre Verzweiflung in politischen Protest zu überführen (vgl. Harris 2004, *Future Girl*, 115–118).

86 Vgl. Rosin 2013, *Das Ende der Männer*. So verweist sie mehrfach auf eine Begegnung, die ihr zum Symbol der ›modernen Plastikfrau‹ geworden sei: «Ich musste in einem Community College in Kansas eine Frau im Aufzug wecken. Sie war zwischen dem Erdgeschoss und dem dritten Stock eingeschlafen, weil sie so hart arbeitete, um ihren Abschluss zu machen, nachts zu jobben und drei Kinder grosszuziehen.» (27)

87 Ebd., 28.

Frauen verfügen ihrer Argumentation zufolge über ausreichend Handlungsfähigkeit und Spielraum, um in dieser neuen Gesellschaft nicht nur zu reüssieren, sondern sie auch zu ihren Gunsten zu verändern. Rosins Argumentation deckt sich hier stark mit den Darstellungen der Situation von Frauen in der reflexiven Moderne bei den SoziologInnen Anthony Giddens sowie Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, wie sie Angela McRobbie darstellt. In deren Narrativen würden, so McRobbie, Frauen «auf der Grundlage von Wahlfreiheit und Zustimmung» als «Nutzniesserinnen der zweiten Moderne» dargestellt, wobei «das Aufkommen neuer Formen der Regulierung des Geschlechterverhältnisses aus dem analytischen Blickfeld gerückt» würde.⁸⁸ «Im Verlauf eines Jahrhunderts haben Frauen gezeigt, dass sie sich verändern, neu erfinden und manchmal auch verbiegen können, um sich den sich wandelnden Zeiten anzupassen», hält auch Rosin fest. «Genau diese Flexibilität und Reaktionsfähigkeit entscheiden heute über Erfolg.»⁸⁹ Damit verortet Rosin weibliche Emanzipation in einem Narrativ, das von der Logik des Marktes nicht nur geprägt, sondern regelrecht determiniert wird. Die Zukunft von Männern und Frauen, die Zukunft der weiterhin binär strukturierten Geschlechterverhältnisse denkt sie unter den Bedingungen einer als unvermeidlich dargestellten neoliberalen Ordnung, in deren Rahmen vergeschlechtlichte Eigenschaften zu Erfolgsfaktoren erhoben oder als wettbewerbshinderlich eingestuft werden.

Anhand des populärwissenschaftlichen Geschlechterdiskurses im *Spiegel* hat Heer untersucht, wie die Biologie seit Mitte der 1990er-Jahre als Bezugsrahmen eingesetzt wird, um Geschlecht und Geschlechterverhältnis (erneut) zu naturalisieren.⁹⁰ Wie ihre Analyse zeigt, werden die so generierten Aussagemuster nicht länger im Deutungsrahmen einer konservativen Geschlechterpolitik aktualisiert, die Frauen zurück an den Herd zu drängen sucht.⁹¹ Im Gegenteil: Die «Verflechtung des verhaltensbiologischen Wissenschaftsdiskurses mit dem Sexualitäts- und Geschlechterdiskurs im spezifischen Diskursmodus der Populärwissenschaft»⁹²

88 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 74–78, Zitate 77.

89 Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, 343.

90 Vgl. Heer 2012, *Das wahre Geschlecht*.

91 Dies trifft hingegen zu für die in der rechtskonservativen Schweizer Wochenzeitung *Die Weltwoche* insbesondere in der ersten Hälfte der 2000er-Jahre intensiv betriebene und seither immer wieder aufgenommene «Familienkampagne», in deren Rahmen Geschlechterbiologismen zur Bestärkung konservativer Geschlechterrollen und Familienbilder aktualisiert werden und insbesondere die Kinderbetreuung wieder in die alleinige Verantwortung der Mütter gedrängt und aus der staatlichen Pflicht genommen wird. (Ich habe dies in einer am Institut für Publizistikwissenschaft und Medienforschung im HS 2007 unter dem Titel «*Dem Leben verpflichtet. Meinungsmacht über Agenda-Setting und Framing am Fallbeispiel der Familienberichterstattung in der 'Weltwoche'*» verfassten Seminararbeit dargestellt).

92 Heer 2012, *Das wahre Geschlecht*, 26

generiere biologistische Deutungsmuster und Essenzialismen, die vor dem Deutungshorizont eines spezifisch weiblichen Potenzials legitimiert würden, das es auf dem Arbeitsmarkt zu nutzen gelte. Noch 2006 stellte Michalitsch fest, dass der mit dem Marktprinzip verknüpfte Maskulinismus, der im Rahmen eines geschlechterdifferenzierenden Domestizierungsdiskurses den *homo oeconomicus* als autonomes, geschichts-, traditions- und kulturloses, «rational entscheidendes, Kosten und Nutzen kalkulierendes, Individuum» und als dezidiert *männliches* Konstrukt hervorbringe, den «modernen Entwurf der ‹Frau› ausschliess[e]» und Letztere stattdessen in der privaten Versorgungsökonomie jenseits des ökonomischen Horizontes verorte.⁹³ Im neueren biologistischen Diskurs dagegen, so Heer, würden Frauen als ideale Arbeitnehmerinnen inszeniert, die, trage man den «natürlichen» Differenzen der Geschlechter und den aufgewerteten «klassisch weiblichen» Eigenschaften wie Disziplin, Engagement und Einfühlungsvermögen im Rahmen entsprechend angepasster Arbeitsstrukturen Rechnung, eine gewinnträchtige Ressource darstellen würden:⁹⁴ «Während die Naturwissenschaften den Beweis für die Differenz der Geschlechter liefern, bringen ökonomische Studien den Beweis dafür, dass die den Frauen zugeschriebenen ‹soft skills› wie aktives Zuhören, Teamarbeit und Einfühlungsvermögen sich wirtschaftlich mehr auszahlen als das gängige ‹Wettbewerbsprinzip›.»⁹⁵ Die biologistischen Narrative betonen in diesem Falle «weibliche Eigenschaften» als Potenzial, «das der gesamten Gesellschaft zu Gute komme und sich buchstäblich auszahle, um damit Gleichberechtigung *und* strukturelle Veränderungen auf dem Kaderarbeitsmarkt einzufordern».⁹⁶

Eine wichtige Erkenntnis von Heers machtkritischer Analyse besteht darin, dass die Geschlechterfrage im Rahmen dieses biologistischen populärwissenschaftlichen Diskurses nicht als *politische* Frage, sondern als Frage der *Biologie* verhandelt und bestimmt werde.⁹⁷ Rosins Argumentation ist nun nicht einfach in diesen biologistischen Diskurs einzuordnen – zumindest wird die Biologie hier nicht als expliziter Referenzrahmen für die von der Journalistin postulierte neue Geschlechterordnung angerufen. Wenn die Naturwissenschaften, wie Heer zeigt, im populärwissenschaftlichen Geschlechterdiskurs die Sozialwissenschaften als Autorität abgelöst haben, sucht Rosin ihrem Geschlechternarrativ gerade dadurch Glaubwürdigkeit zu verleihen, dass sie die Frage, ob die neue weibliche Dominanz auf angeborene oder (zwangsläufig) erworbene geschlechtsspezifische Ei-

93 Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 101–126, Zitate 118 f. und 125.

94 Vgl. Heer 2012, *Das wahre Geschlecht*, speziell 128–142.

95 Ebd., 138.

96 Ebd., 139, Hervorhebung im Original.

97 Ebd., 140.

enschaften zurückgehe, auf Natur oder Kultur also, bewusst offenlässt. Diese Offenheit wird bei ihr geradezu zur rhetorischen Figur erhoben:

Möglicherweise verfügen Frauen von Geburt an über bestimmte Eigenschaften, die ideal in die Welt von heute passen. Aber es ist genauso gut möglich, dass Frauen, weil sie den Männern so viele Jahre lang hinterhergehint sind, über das besondere Gespür des Underdogs verfügen. Oder vielleicht sind wir in all den Jahrhunderten, in denen wir für die Kinder zuständig waren, zu Expertinnen für Multitasking geworden.⁹⁸

Indem Rosin immer wieder vorgibt, an den Gründen für die von ihr postulierten Differenzen nicht interessiert zu sein, sondern sich lediglich den «Fakten» zu stellen, rückt sie deren Evidenz noch stärker ins Zentrum: «Es gibt keine «natürliche» Ordnung, nur die Dinge, wie sie sind.»⁹⁹ Damit werden die «Dinge, wie sie sind», jene Gesellschaftsstrukturen, Geschlechterdifferenzen und -ordnungen also, nicht nur ins Zentrum ge-, sondern auch jeder Diskussion *entrückt*. Und stattdessen in den Rahmen eines Narrativs gestellt, das vielleicht nicht als genuin biologistisches erscheint, sich aber einer an die Evolutionspsychologie angelehnten Rhetorik bedient, die (Geschlechter-)Eigenschaften als bedeutsame Einsätze im «survival of the fittest» denkt. Naturalisiert wird damit nicht nur «das Geschlecht», sondern vor allem auch die Bühne, auf der es in Erscheinung tritt: der nach neoliberalen Prinzipien strukturierte globale Markt beziehungsweise sein zentrales Konstitutionsprinzip, der Wettbewerb.¹⁰⁰ Dieser erscheint, ähnlich wie im biologistischen Diskurs das Geschlecht, als geradezu «vordiskursive» Grundbedingung menschlichen Verhaltens. Ökonomische Gesetze werden, wie Michalitsch mit Lukács betont, in der neoklassischen Theorie in den Rang von «Naturgesetzen» erhoben.¹⁰¹ Damit würden nicht nur sozial konstruierte Differenzen (wie die der Geschlechter) naturalisiert, sondern massive geschlechtsspezifische Ungleichheiten zugleich aus dem Rahmen sozialer Verantwortung entlassen, weil diese Ungleichheiten im Konzept der gleichberechtigt miteinander konkurrierenden Vertragspartner ausgeblendet würden.¹⁰²

Auch wenn Rosin, ähnlich wie Heer dies für die im *Spiegel* zitierten Wissenschaftlerinnen feststellt, die postulierten Geschlechterunterschiede *entgegen* neo-konservativen Geschlechterdiskursen durchaus im Rahmen einer Strategie beschwört, die Frauen für diesen Wettbewerb fit machen und stärken soll, so ist es am Ende doch nur eine ganz bestimmte Gruppe, die aus ganz bestimmten (öko-

⁹⁸ Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, 352.

⁹⁹ Ebd., 21.

¹⁰⁰ Einen Genderessenzialismus des Marktes konstatiert auch Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 229–234.

¹⁰¹ Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 118.

¹⁰² Vgl. ebd., 120–125.

nomischen und gesellschaftspolitischen) Gründen von dieser ›Ermächtigung‹ profitiert: die der sogenannten ›Leistungssubjekte‹, die ihrerseits im Rahmen spezifischer Geschlechterdiskurse hervorgebracht und auf der Bühne dieses naturalisierten Marktes als Vorbilder angerufen werden, um in ihm zu reüssieren, ohne (etwa in ›radikal‹-feministischer Tradition) seine grundlegenden Strukturen anzufechten. «That's why the ›career woman‹ is a neoliberal hero: she triumphs on the market's own terms without overturning any hierarchies»,¹⁰³ kommentiert Laurie Penny denn auch die Popularität dieser neuen Figur der «Plastikfrau». Diesen Befund bestätigt – wenn auch in affirmativer Absicht – die von Rosin als eine von zahlreichen erfolgreichen Geschäftsfrauen interviewte Facebook-Geschäftsführerin Sheryl Sandberg: Sie rate, «dein Ego beiseite[zu]schieben und nach den Regeln [zu] spielen, damit du nach oben kommst und etwas verändern kannst». ¹⁰⁴ Wenn die «Plastikfrau» bei Rosin als quasi ›natürliche‹ Identität erscheint, die lediglich von nicht mehr zeitgemässen Strukturen in ihrem «napoleonischen Eroberungsdrang» beziehungsweise in ihrer vollen Entfaltung gebremst wird, so verortet Michalitsch umgekehrt genau die so betriebene Genese des unternehmerischen Subjekts in einem neoliberalen Diskurs, seinen Narrativen und Menschenbildern:

Neoliberalismus formt Lebensbedingungen, denen sich der/die Einzelne zu unterwerfen hat, aber er strukturiert auch die Deutung der Welt und des Menschen. Neoliberalismus impliziert so auch ein Normalisierungsprojekt, das den Menschen und sein Verhältnis zu sich selbst neu definiert, eine neue Variation menschlicher ›Natur‹ hervorbringt.¹⁰⁵

Penny, die sich in ihrer Streitschrift *Unspeakable Things* (2014) mit Geschlecht, Arbeit, Liebe und Sex unter neoliberalen Bedingungen beschäftigt, verfolgt diese identitätskonstituierende und normalisierende Logik des Marktes in der Tradition marxistischer feministischer Kapitalismuskritik bis tief in die – vergeschlechtlichte – Formierung des Körpers und der intimen ebenso wie der sozial-ökonomischen Beziehungen hinein:

Everything we do should be about ›maximising utility‹, whether it's in a relationship, in a job, or in social situations. The self is just an entrepreneurial project. The body is just human capital, a set of resources – whether the brain, the breasts or the biceps – which can be put to work generating an income stream. This affects everyone – but women most of all. [...] In this nominally freer and more equal world, most women

¹⁰³ Penny 2014, *Unspeakable Things*, 3.

¹⁰⁴ Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, 281. Zur Kritik an Sandbergs Narrativen und an den Narrativen und Praktiken des Karrierefeminismus vgl. Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 97–101; 223–239.

¹⁰⁵ Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 14f.

end up doing more work, for less reward, and feeling pressured to conform more closely to gender norms.¹⁰⁶

Erst in diesem «Projekt der Formierung von Subjektivität» entsteht laut kapitalismuskritischen Feministinnen wie Michalitsch und Penny also die Etablierung eines (weiblichen) «Selbst-Entwurfs»¹⁰⁷ als «natürliche» Unternehmerin und ökonomische Ressource. Während einkommensschwache (sprich: arme) Frauen (der unteren Schichten), Sexarbeiterinnen, nicht-«weisse»/ausländische, alleinerziehende oder gar auf staatliche Unterstützungsleistungen angewiesene Frauen aus diesem neoliberalen Selbstentwurf ausgeschlossen bleiben, gelangt die im neoliberalen Diskurs formierte Karrierefrau angeblich aufgrund ihrer als *angeboren* oder doch als *gegeben* betrachteten Anlagen und ihrer erfolgreichen Selbstvermarktung zum Erfolg – und ist dazu auch nicht länger auf feministische Hilfe angewiesen.

Sowohl die Naturwissenschaftlerinnen in dem von Heer analysierten populärwissenschaftlichen Geschlechterdiskurs, die im *Spiegel* gern als «Bio-Emanzen» bezeichnet wurden,¹⁰⁸ als auch die von Rosin befragten Unternehmerinnen werden auf eine Weise mit feministischen Bestrebungen verknüpft, die den Feminismus als Legitimationsgrundlage heranzieht, um ihn dann als Deutungs- und Handlungshorizont zu verabschieden. Heer weist darauf hin, dass der zum Feminismus hergestellte Bezug

[...] in erster Linie keine Beziehung der Nähe, sondern eine Beziehung der Abgrenzung [darstellt, M. K.], in welcher der Feminismus als politische Ideologie kritisiert wird, welche die naturwissenschaftliche Tatsache der Geschlechterdifferenz verleugnet habe. Die «Neofeministinnen» werden nicht als in einer feministischen Tradition stehend beschrieben – obwohl von den «Vorkämpferinnen aus den Geisteswissenschaften» gesprochen wird –, sondern als einer den Feminismus hinter sich lassenden, neuen Bewegung angehörig.¹⁰⁹

Entsprechend werde betont, dass die neuen «Bio-Emanzen» keine Politik, sondern Wissenschaft betreiben und sich von den klassischen Feministinnen unterscheiden würden, weil sie Geschlecht als biologisch bedingt verstehen.¹¹⁰ Die Argumentation läuft damit letztlich darauf hinaus, dass nur die Anerkennung des «wahren Geschlechts» der sexuellen und ökonomischen Befreiung der Frau dienlich sei. Im Gegenzug wird der Feminismus trotz gewisser anerkannter Errungenschaften als nicht mehr zeitgemäße «homogene Ideologie» inszeniert, der die

106 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 2f.

107 Michalitsch 2006, *Die neoliberale Domestizierung des Subjekts*, 15.

108 Heer 2012, *Das wahre Geschlecht*, 132.

109 Ebd.

110 Ebd., 132f.

Sache der Frauen letztlich nicht nur nicht länger *fördern* könne, sondern im Gegenteil den Blick auf ihre tatsächlichen Fähigkeiten und Bedürfnisse *verstelle*.¹¹¹

In ähnlicher Weise beruft sich auch Rosin auf den «alten», als homogen inszenierten Feminismus nur, um ihn zu verabschieden. Für die erfolgreichen Unternehmerinnen, Studentinnen und Mütter, die sie in ihren Recherchen interviewt habe, seien «solche feministischen Konstrukte [...] nur noch ferne Erinnerungen»;¹¹² sowohl in ihrem Berufs- als auch Privatleben würden sie und ihre Partner sich «nicht an Gerechtigkeit und Fairness [orientieren], wie sie irgendeinem externen Massstab der Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern entsprechen würden», sie «streben vielmehr individuelle Selbstverwirklichung an».¹¹³ Diese Haltung werde «in einer Gesellschaft gefördert, die Selbstaussdruck mehr Wert beimisst als Pflichterfüllung». Sie sei, und hier bezieht Rosin Position, «fortschrittlich, was die instinktive Gleichberechtigung der Geschlechter» betreffe.¹¹⁴

Nicht nur wird «der Feminismus» mit dieser pejorativen Reduktion seiner kritischen und liberatorischen Impulse auf *Konstrukte* als eine quasi von aussen – *extern* – auf eine funktionierende Ökonomie einwirkende, überflüssige Instanz dargestellt: Gleichberechtigung wird in derselben Bewegung zu einem individuell erreichbaren, in der jeweiligen Paarbeziehung auszuhandelnden und über die geschickte Selbstvermarktung im Arbeitsmarkt zu erkämpfenden Gut deklariert und sowohl der Sphäre gesellschaftlicher Verantwortung als auch der Notwendigkeit revolutionärer Bestrebungen entzogen. Erfolgreich, so Rosin, seien jene Frauen, die sich nicht als Feministinnen identifizieren würden, sondern als Menschen, die weiterzukommen suchen und dabei die Männer hinter sich lassen.¹¹⁵ Anders ausgedrückt: Als erfolgreich beschworen werden jene Frauen, die das mit dem *homo oeconomicus* verknüpfte Wettbewerbsprinzip adaptieren und, um ihre spezifisch «weiblich» konnotierten Fähigkeiten erweitert, im Rahmen der bestehenden Strukturen zum Einsatz bringen, ohne diese grundsätzlich in Frage zu stellen.

Gegenüber einem nicht länger zeitgemässen, homogenisierten und auf ein Programm «selbstmitleidiger Viktimisierungspolitik»¹¹⁶ reduzierten «alten Feminismus» ist es, auch jenseits von Rosins umstrittenen Thesen, also ein «neuer» Feminismus, der positiv hervorgehoben wird; ein «Feminismus», der Weiblichkeit

111 Vgl. ebd., 136f.

112 Rosin 2013, *Das Ende der Männer*, 105.

113 Ebd., 94.

114 Ebd.

115 Ebd., 154.

116 Vgl. zu dieser diskreditierenden Argumentationsfigur kritisch Hark/Kerner 2007, *Der neue Spartenfeminismus*, 93.

als unternehmerische Kategorie begreift und als Erfolgsfaktor geltend macht. In der deutschen Debatte wird dieser «neue» Feminismus von Geschlechterforscherinnen wie Elisabeth Klaus, Sabine Hark und Ina Kerner als «Elitefeminismus» oder als «Spartenfeminismus für Starke und Privilegierte» kritisiert, die amerikanische Feministin Andi Zeisler bezeichnet ihn als «Marktfeminismus».¹¹⁷ Dieser «neue» Feminismus, der sich sowohl in den (biologistischen) Narrativen weiblicher Exzellenz als auch in der von Rosin beschworenen Flexibilität ausdrückt, sei mit neoliberalen Gesellschaftsentwürfen kompatibel; zuweilen zeige er auch Annäherungen an rechtskonservative Politiken. Seine unterschiedlichen Ausprägungen teilen, wie Klaus festhält, einen «Fokus auf Frauen in Führungspositionen und eine Abgrenzung von «alten» Frauenbewegungen».¹¹⁸ In Deutschland sei seine Genese und Popularität insbesondere durch die seit 2006 virulent geführte Demografiedebatte mit ihrem Fokus auf den angeblichen Rückgang der Geburtenrate und die damit einhergehende Diskussion über Familien- und Frauenpolitik begünstigt worden.¹¹⁹ Die deutschen Feministinnen Meredith Haaf, Susanne Klingner und Barbara Streidl setzen sich in ihrem Buch *Wir Alphaschädchen* (2008) kritisch mit dieser «Diskussion um Rabenmütter, «Herdprämie» und Krippenplätze» auseinander.¹²⁰ Sie klassifizieren die Klage über die «mangelnde weibliche Bereitschaft zum Kinderkriegen» nicht nur als eine in der Geschichte der Frauenbewegungen wiederholt ins Feld geführte Strategie, Frauen wieder auf die Heim- und Familienarbeit zu verpflichten, sondern als darüber hinausgehenden Versuch, einen von starken Geschlechter-, Klassen- und Rassenhierarchien geprägten «Streit um die Lebensmodelle von Frauen» zu initiieren, der weibliche Emanzipation und bisher errungene weibliche Freiheiten letztlich wieder zur Diskussion stelle und ein retraditionalisiertes Frauenbild favorisiere.¹²¹ Klaus stellt fest, dass die populärsten Strömungen unter den durch die Demografiedebatte revitalisierten und «neuen» Feminismen nicht auf einer «Weiterentwicklung des Emanzipationsgedankens» beharren,¹²² sondern vielmehr in einem

117 Vgl. Hark/Kerner 2007, *Der neue Spartenfeminismus*; Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*; Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*.

118 Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*, 176.

119 Sowohl die neokonservativen, religiös-biologistischen Thesen Eva Hermans (*Das Eva-Prinzip*, 2006) als auch die neokonservativ-apokalyptischen Schriften des 2014 verstorbenen Frank Schirrmacher (*Das Methusalem-Komplott*, 2001 und *Minimum*, 2006) haben mit ihren Forderungen nach einer Retradditionalisierung von Geschlechterrollen und Familie und ihrem gezielten Antifeminismus eine Debatte ausgelöst, vgl. dazu Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*, 176–180.

120 Haaf/Klingner/Streidl 2008, *Wir Alphaschädchen*, 153–178, Zitat 153. Die Autorinnen sind Gründerinnen des feministischen Weblogs maedchenmannschaft.net.

121 Ebd., 153–160, Zitat 156.

122 Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*, 177.

konservativ geprägten Feminismus mit dem Kern der «Vereinbarkeitsproblematik» als Teil einer «modifizierten Frauen- und Familienpolitik» einerseits sowie einem neuen «Elitefeminismus» andererseits gipfelten, in dem *Die neue F-Klasse* von Thea Dorn (2006) zu einem Schlüsselwerk geworden sei. Diesen Elite- oder auch «Spartenfeminismus», seine Entstehens- und Popularisierungsbedingungen, Forderungen, Implikationen und Vorbildsubjekte charakterisieren Hark und Kerner wie folgt:

Um neue feministische Positionen in der gegenwärtigen Lage mit Erfolg öffentlichkeitswirksam platzieren zu können, muss nicht nur der so genannte «alte» Feminismus als Schreckgespenst der Geschichte entsorgt werden, sondern der neue Feminismus muss zudem als anschlussfähig an hegemoniale Diskurskonjunkturen entworfen werden, als weichgespülter Spartenfeminismus, der unter Gerechtigkeit den Zugang einiger Weniger zu den Eliten der Republik versteht und daher auch bloss jene betreffen muss, denen genau dies zuzutrauen ist. [...]

Der F-Klassen-Feminismus gibt sich stark und kämpferisch; der Kampf indes ist ein *individueller*, jede Frau nimmt es mit den Widrigkeiten, die ihrer Gleichberechtigung im Wege stehen, alleine auf. Denn im Feminismus der F-Klasse geht es um individuell *gelungene Lebensentwürfe* – mit oder ohne Kinder –, nicht um die *politische Umgestaltung von Geschlechterverhältnissen* in grösserem Stil und über den je persönlichen Lebensbereich hinaus.¹²³

Obwohl zu den «hegemonialen Diskurskonjunkturen» durchaus auch die Wiederaufwertung eines traditionellen Bildes der Frau und (Vollzeit-)Mutter gehört und die Aufgabe weiblicher Berufstätigkeit zugunsten der Heimarbeit zunehmend als freiwillige und einvernehmlich getroffene Entscheidung eines Paares verkauft wird,¹²⁴ dominiert der «F-Klassen-Feminismus» offensichtlich den (post-)feministischen Diskurs.

Während Hark und Kerner zu Recht betonen, dass gegen «Leistungsbereitschaft» und «beruflichen Erfolg durchsetzungsstarker Frauen» nichts einzuwenden sei, bestehe das grundsätzliche Problem dieses «neuen» Feminismus darin, dass er, anders als der «selbstbekenkende Feminismus in fast all seinen Varianten», nicht

123 Hark/Kerner 2007, *Der neue Spartenfeminismus*, 93, Hervorhebungen M. K.

124 Haaf/Klingner/Streidl 2008, *Wir Alphamädchen*, 162, verweisen auf die Abhängigkeiten, die diesem «partnerschaftlich» getroffenen Entscheid vorausgehen, bei der Deklaration aber oft nicht mehr zur Sprache kommen. Mary Douglas Vavrus analysierte 2007 einen von zahlreichen US-Leitmedien portierten Diskurs, der im Rahmen einer proklamierten «opt out revolution» Frauen ins Zentrum stellte, die ihre (Kader-)Arbeitsstellen freiwillig aufgeben, um sich um die Haus- und Erziehungsarbeit zu kümmern. Dabei hätten die Medien aus den Geschichten einer kleinen Gruppe einen umfassenden Trend abgeleitet und ein Narrativ generiert, das sich, wie Vavrus zeigt, in einen Diskurs einfügt, der mittels einer neoliberal-postfeministischen Rhetorik der Wahlfreiheit und unter Ausklammerung struktureller Faktoren einen neuen Geschlechtertraditionalismus legitimiert (vgl. Vavrus 2007, *Opting Out Moms in the News*).

darum bemüht sei, «sowohl die Bedingungen freizulegen, die Handeln ermöglichen oder verhindern, als auch politisch für die Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten zu streiten». Darüber hinaus bestehe «[d]as Problem vieler Plädoyers für einen Feminismus neuer Prägung [...] darin, dass sie als *allgemeiner* Feminismus verkauft werden, tatsächlich jedoch vor allem ein Feminismus für *Wenige* sind».¹²⁵ Selbst junge Feministinnen wie Haaf, Klingner und Streidl, die sich sowohl vom Postfeminismus als auch vom «etablierten» Feminismus Alice Schwarzer'scher Prägung distanzieren und für die Erfindung eines neuen Feminismus plädieren, wählen als Ikone die vom Hamburger «Trendbüro» beschriebene «moderne Amazone»: «Als Pionierin nutze sie neue Arbeitsformen; mit den Möglichkeiten des Informationszeitalters vereinbare sie Berufs-, Sozial- und Privatleben.»¹²⁶ Auch sie fokussieren in ihren Darstellungen und Forderungen auf die junge, gut gebildete, heterosexuelle deutsche Mittelschichtsfrau. Schon in der Einleitung deklarieren sie den Verzicht auf die Perspektiven etwa von lesbischen Frauen oder Migrantinnen mit der Begründung, dass sie sich hier «erst einmal auf Themen [konzentrieren], die einen Grossteil der jungen Frauen, die heute in Deutschland leben, betreffen».¹²⁷ Dass die Idee dieses vermeintlichen «Grossteils» auf zahlreichen Ausschlüssen basiert, wird weder an dieser noch an anderer Stelle problematisiert. Im Zentrum steht letztlich auch hier die (eingeschränkte) Gleichberechtigung privilegierter weiblicher Subjekte in der Leistungsgesellschaft. Mit Blick auf ähnliche Positionen weist McRobbie auf die Begriffe hin, die in diesem karrierefeministischen Diskurs nicht fallen (dürfen): «Armut, soziale Exklusion, Marginalisierung. Die Rhetorik des Karrierefeminismus dreht sich um die Gewinner – nicht um die Verlierer.»¹²⁸ Und Penny stellt fest, dass sich nur derjenige Feminismus verkaufe, «that can appeal to almost everybody while challenging nobody»; ein Feminismus «that speaks of shoes and shopping and sugar-free snacks and does not talk about poor women, queer women, ugly women, transsexual women, sex workers, single parents, or anybody else who fails to fit the mould».¹²⁹

In *Wir waren doch mal Feministinnen* spricht Zeisler gar vom *Ausverkauf einer politischen Bewegung*. Der in der Popkultur gefeierte Marktfeminismus, den sie

125 Hark/Kerner 2007, *Der neue Spartenfeminismus*, 94. Hervorhebung im Original.

126 Haaf/Klingner/Streidl 2008, *Wir Alphamädchen*, 20 f., Zitat 21.

127 Ebd., 8.

128 «*Wir erleben einen feministischen Frühling*». Angela McRobbie im Interview mit Hannah Pilarczyk, in: *Spiegel online*, 18. 5. 2013, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/angela-mcrob-bie-ueber-sexismus-feminismus-sheryl-sandberg-a-900448.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

129 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 9.

als «entpolitisiert» und «dekontextualisiert» beschreibt,¹³⁰ habe die «medientauglichen Bereiche des Feminismus» – wie «heterosexuelle Beziehungen und Ehe, wirtschaftlicher Erfolg [...], das Recht, unter Wahrung der körperlichen Autonomie begehrenswert zu sein»¹³¹ – herausgepickt, vereinnahmt, individualisiert und kommerzialisiert. Globale Unternehmen bedienen sich dieses hippen Produkts eines «Hochglanz-Wohlfühl-Feminismus», in dem «die Spassvariante der Emanzipation die werthaltigste ist», auch wenn Sprache und Theorie des Feminismus darin anklingen, um ihr Image aufzupolieren und neue KäuferInnengruppen zu erschliessen.¹³² Zeisler arbeitet im Folgenden heraus, wie diese Form des Marktfeminismus feministische Forderungen pervertiert und untergräbt, indem er sie in vermeintlich «ermächtigenden» Konsum-, Freizeits- und Lebensstilentscheidungen kanalisiert (unter anderem durch «Empowertising»); wie Frauenbewegungen vereinnahmt und ihre Träume und Begehren in Form von kommerziellen Produkten an die «KonsumentInnen» (zurück-)verkauft werden (unter anderem durch feministisches «Branding»), und wie der auf diese Weise zunehmend popularisierte Marktfeminismus dabei «den tief verwurzelten Formen der Ungleichheit die Aufmerksamkeit entzieht».¹³³ Gerade den Rückgriff auf die popularisierte Figur der «mächtigen Frau» betrachtet Zeisler kritisch, weil ihre Sichtbarkeit auf Kosten virulenter politischer Fragen und Ungleichheiten erhöht wird:

Der Marktfeminismus beschwört eine exklusive Variante der mächtigen Frau herauf, indem er ein uraltes Frauenbild aufpoliert und in «Empowerment»-Seminaren und politischen Wahlkämpfen verwurstet. Feministische Begriffe werden gekapert und beziehen sich hernach nicht mehr auf einen Prozess des sozialen und politischen Wandels, sondern auf eine Machtidentität. Die Definition einer Feministin als einer «Frau, die das von ihr gewählte Leben führt», ist wunderbar für eine, die diese Wahl bereits hat. Doch für die grosse Mehrheit der Frauen, die nicht in die Konferenzsäle gelangen und vergeblich darauf warten, dass die Ermächtigung nach unten durchsickert, bleibt dieser Feminismus völlig wirkungslos.¹³⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass trotz unterschiedlicher Schwerpunkte und Einzelbefunde alle genannten Geschlechterforscherinnen und Feministinnen auf einen Prozess hinweisen, in dessen Rahmen populäre, auf neoliberal geprägten individualistischen Erfolgsnarrativen beruhende Sparten-, Karriere-, Elite- oder Marktfeminismen an die Stelle von sozial- und gesellschaftskritischeren feministischen Strömungen treten, diese ablösen und im Gegenzug insbesondere

130 Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 12.

131 Ebd., 14.

132 Vgl. ebd., vor allem 19–46, Zitate 15 und 26.

133 Vgl. ebd., Zitate 37 und 15; zum feministischen (Re-)Branding als Strategie vgl. vor allem 94–97.

134 Ebd., 239.

junge, erfolgreiche Frauen als exzellente Leistungssubjekte inszenieren und anrufen. Sie beschreiben damit eine Entwicklung, wie sie McRobbie seit Mitte der 1990er-Jahre für Grossbritannien analysiert.

Bereits in ihrem 2000 publizierten Aufsatz *Sweet Smell of Success? New Ways of Being Young Women* hat McRobbie gezeigt, wie junge, weisse Frauen vor dem Hintergrund der *New Labour*-Regierung und ihrer Politik des Dritten Weges beziehungsweise der «reflexiven Modernisierung»¹³⁵ ab 1997 öffentlichkeitswirksam inszeniert werden als Metapher für sozialen Wandel: als «one of the stakes upon which the future depends».¹³⁶ Unter anderem am Beispiel der Titelgeschichten der *Daily Mail* zeigt sie auf, wie die Konstruktion der jungen, erfolgreichen Frau als «a main subject of interest»¹³⁷ entlang von schichts-, «race»- und altersspezifischen Kategorien gebildet werde, die insbesondere mit radikalen Ausschlüssen nicht-«weisser», nichtberufstätiger Frauen, Sozialhilfeempfängerinnen und Teenager-Müttern operiere¹³⁸ und zudem mit traditionellen Werten verkoppelt werde:

As the meanings around what it is to be a young women [sic] in Britain today proliferate and threaten to run out of control, the Daily Mail is attempting to marry a modern, sexually independent and individualistic image of young women with the more traditional language of national belonging and family values.¹³⁹

Bei insgesamt verbesserten Lebensbedingungen für (junge, «weisse») Frauen konstatiert McRobbie eine schon mit der Thatcher-Ära einhergehende Depolitisierung und Reindividualisierung der Geschlechterverhältnisse, die nicht länger im Rahmen einer (nach wie vor notwendigen) Geschlechterpolitik gedacht, sondern als «battlefield» mit individuellen glamourösen Charakteren imaginiert würden.¹⁴⁰ Die Fiktionalisierung junger Frauen als Symbole des Erfolgs erfolge im Rahmen eines «free-market feminism» unter rechtspolitischen Einfluss, indem «the values of brutal individualism and the pursuit of wealth and success turn all personal and social relationships into an extension of the market economy».¹⁴¹ Gerade die Marginalisierung und Diskreditierung des «alten» Feminis-

135 Als «reflexive Modernisierung» bezeichnet McRobbie die Prozesse der zweiten Moderne, die von ihren Individuen hohe Reflexivität in Bezug auf die Gestaltung ihres Lebens in all ihren Aspekten verlange, gegenüber der klassischen Trennung von linker und rechter Politik eine Politik des dritten Weges / der Neuen Mitte betreibe und in deren Rahmen Emanzipationspolitik etwa durch Soziologen wie Anthony Giddens durch das Konzept einer «Lebenspolitik» ersetzt wird (vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 74–76).

136 McRobbie 2000, *Sweet Smell of Success?*, Zitat 201.

137 Ebd., 202.

138 Vgl. ebd., insbes. 203–210.

139 Ebd., 203.

140 Vgl. ebd., 210.

141 Ebd., 2010f.

mus und die dadurch steigende Angst und Unlust junger Frauen, sich damit zu identifizieren, würde dabei die Möglichkeit für sozialen Wandel und tatsächliche Gleichberechtigung in sozialen und ökonomischen Beziehungen entscheidend beschneiden.¹⁴²

Detailliert beleuchtet McRobbie die Strategien der «Abwicklung»¹⁴³ (*undoing*) und Historisierung des Feminismus zugunsten eines neuen Geschlechterregimes mit neuem Geschlechtervertrag insbesondere in Bezug auf Grossbritannien dann in ihrem 2008 unter dem Titel *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change* erschienenen Buch, das 2010 unter dem deutschen Titel *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes* erschien.¹⁴⁴ Grundsätzlich hält sie fest, dass im Rahmen von Tony Blairs neu etablierter *New Labour*-Regierung und ihrer Politik des «Dritten Weges» keine Zusammenarbeit mit feministischen Bewegungen, sondern im Gegenteil eine aggressive Verdrängung feministischer Politik erfolgt sei.¹⁴⁵ Die «gesellschaftliche und kulturelle Landschaft», in der nun das neue Geschlechterregime seine Verträge und Regulierungsverfahren entfalte, bezeichnet sie als «postfeministisch»: als

Situation [...], die von einer neuen *antifeministischen Stimmung* geprägt ist [...]. *Elemente des Feminismus wurden aufgegriffen* und spürbar in das politische Leben und in eine Reihe gesellschaftlicher Institutionen *integriert*. Unter Verwendung von Vokabeln wie «Ermächtigung», *empowerment*, und «Wahlfreiheit», *choice*, wurden diese Elemente in einen wesentlich *individualistischeren* Diskurs umgeformt und im neuen Gewand vor allem in den Medien und in der Populärkultur, aber auch von staatlichen Einrichtungen als eine Art *Feminismus-Ersatz* verwendet. Die damit verbundenen neuen und vorgeblich «zeitgenössischeren» Vorstellungen über Frauen, insbesondere über junge Frauen, werden ihrerseits auf aggressive Weise mit dem Ziel verbreitet, das *Entstehen einer neuen Frauenbewegung zu unterbinden*.¹⁴⁶

Die postfeministische Bewegung stellt für sie also den seit den 1990er-Jahren ablaufenden und durchaus nicht einer einzigen zentralen Machtinstitution zuzuschreibenden, sondern in einer «gender-sensiblen» Form von Gouvernamentalität» auftretenden (19), komplexen «Prozess der fortgesetzten aktiven Unterminierung der Erfolge des Feminismus in den 1970er und 1980er Jahren» dar, der sich zugleich den Anschein gäbe, «eine fundierte und sogar gut gemeinte Reaktion auf die Forderungen feministischer Bewegungen und der Kritiken innerhalb

¹⁴² Vgl. ebd., 211.

¹⁴³ Mit dem Begriff der «Abwicklung» beruft sich McRobbie auf Judith Butler, die ihn in ihrem Aufsatz *Ist Verwandtschaft immer schon heterosexuell* (2009) verwendet (vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 83).

¹⁴⁴ Benutzt wird hier die deutsche Ausgabe.

¹⁴⁵ Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 22 f.

¹⁴⁶ Ebd., 17, Hervorhebungen M. K. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

der feministischen Theorie zu sein» (31). In dieser Form des «undoing» von Feminismus berufe sich der Postfeminismus auf den Feminismus, indem er seine Aufgaben als erfüllt, das heisst Gleichberechtigung als erreicht inszeniere und den Feminismus mit dieser Bewegung verabschiede und «historisiere». Dem Feminismus werde also durchaus Rechnung getragen – allerdings nur, um seine Positionen unter Berufung auf «die Tropen der Freiheit und Wahl der eigenen Lebensgestaltung» zugleich als überholt abzustempeln. (31 f.)¹⁴⁷

(Unfreiwillig) mitbegünstigt werde dieser Prozess der Abwicklung des Feminismus und seiner Substitution durch einen post- beziehungsweise «populären Feminismus» (35) durch die zeitgleich einsetzende «Selbstdonstruktion» feministischer Identitäts- und Repräsentationspolitik (26, 33–35). So bezeichnet McRobbie das Jahr 1990 als «Wendepunkt [innerhalb der feministischen Theorie, M. K.], an dem die Selbstkritik in den Vordergrund tritt», und lokalisiert in den Arbeiten postkolonialer und dekonstruktivistischer Feministinnen eine Verschiebung des Fokus feministischer Theorie von zentralen Machtinstitutionen – wie «Staat, Patriarchat und Gesetz» – auf Diskurse, Körper und Subjekt; eine Verschiebung, die sie als Entstehungsmoment einer «Politik der postfeministischen (Selbst-)Befragung» (34) bezeichnet. McRobbie bestreitet nicht, dass es sich auch bei dieser neuen Perspektive um eine machtkritische handelt, auch und gerade weil sie Macht anders beziehungsweise fließender definiert (zum Beispiel 80 f.); in ihrer eigenen soziologischen Arbeit greift sie wiederholt auf Butlers dekonstruktivistischen und psychoanalytischen Ansatz zurück, um etwa die Mechanismen der postfeministischen Maskerade und der heteronormativen Pathologisierung von Frauen mit Essstörungen oder selbstverletzendem Verhalten zu analysieren. Dennoch betrachtet sie diese Verschiebung aufgrund der mit ihr einhergehenden Prozesse der Desidentifizierung durchaus skeptisch als «Selbstdemontage» (33), weil sie feministische Ansprüche auf Repräsentation erschwere. Dies ist eine Problematik, mit der sich in den 1990er-Jahren unter anderen Judith Butler und Donna Haraway auseinandergesetzt haben und auf die zurückzukommen sein wird.

Zentral gilt McRobbies Interesse der Abwicklung des sozialkritischen Feminismus in der politischen Kultur und der postfeministischen Populärkultur. Weil ihr zufolge «eine globale, aber zugleich höchst differenzierte feministische Politik», die «von der Basis aus nach oben strebt» und darum bemüht ist, «alte Strukturen aufzubrechen und Veränderungen zu erreichen», etwa im Bereich Sexualität und Familie, «für das Weltwirtschaftssystem mit seiner gegenwärtigen Macht-

147 Diese Figur lässt sich besonders gut auch in Rosins Argumentation beziehungsweise in ihrer Darstellung der sich vom Feminismus abwendenden Karrierefrauen nachzeichnen.

verteilung und ungebrochen patriarchalen Struktur in der Tat eine enorme Herausforderung [wäre]», würde (jungen) Frauen statt der Identifikation mit einem auf ein hassenswertes Stereotyp reduzierten Feminismus ein neuer Geschlechtervertrag – «post-feminist sexual contract»¹⁴⁸ – angeboten (18): Die darin offerierte «rhetorische Gleichheit» finde insbesondere in «Bildungs- und Beschäftigungschancen, in den Möglichkeiten zur Teilhabe an Konsumkultur und Bürgergesellschaft ihren konkreten Ausdruck» (18); sie gründe sich auf die «ökonomische und kulturelle Partizipation von Frauen als Konsumentinnen» (28), die zugleich intensiv überwacht und reguliert würden. Mit dem neuen Geschlechtervertrag werde unter vielfachen Ausschlüssen und unter der Bedingung zahlreicher Regulierungsverfahren, der Intensivierung sozialer Kontrolle und der «schleichende[n] Aktualisierung ungerechter Geschlechterverhältnisse» (89), insbesondere jungen, westlichen Frauen angeboten,

öffentlich sichtbar zu werden, die Möglichkeiten des Arbeitsmarktes zu nutzen, sich weiterzubilden, reproduktive Selbstbestimmung zu praktizieren und genug Geld zu verdienen, um an der Konsumkultur teilzuhaben, die sich ihrerseits gerade zu einem der bestimmenden Züge zeitgenössischer Modelle weiblicher Staatsbürgerschaft entwickelt. (87)

Zur selben Erkenntnis gelangt auch Harris, wenn sie argumentiert, dass jungen Frauen eine neue Form der Teilhabe und Bürgerschaft angeboten werde, indem politisches Engagement die Form von Konsum- und Lebensentscheidungen annehme:

The neoliberal model of youth citizenship thus merges well with a version of can-do girlhood that emphasizes self-invention, personal responsibility, and individual economic empowerment. This new citizenship delegitimizes other forms of enacting rights such as making demands on the state or participating in political protest.¹⁴⁹

McRobbie spricht von einer «Komplexifizierung des Backlash», den sie abgrenzt von dem von Susan Faludi 1991 in ihrem Buch *Backlash* beschriebenen (32). Faludi beschreibt «Backlash» als zwar nicht orchestrierte, aber in ihren den Feminismus diffamierenden Mythen und ihren Frauen marginalisierenden Praktiken, Gesetzeserlassen und Budgetkürzungen klar *gegen* die Bemühungen und Erfolge

¹⁴⁸ In ihrem 2007 erschienenen Aufsatz *Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract* definiert McRobbie ihre Verwendung des Begriffs «sexual contract» als «cultural rather than legalistic, and to be understood as a provision to young women on behalf of government including education, employment, control of fertility within specific conditions» (734f.). Sie bezieht sich, wie sie in der Buchpublikation vermerkt, damit auf Carol Patemans Buch *The Sexual Contract* (1984), verwendet den Begriff aber in einer davon abweichenden Perspektive (McRobbie 2010, *Top Girls*, 91).

¹⁴⁹ Harris 2004, *Future Girl*, 94f.

der Frauenbewegung gerichtete Strömung in den 1980er-Jahren unter Einfluss des Aufstiegs der Neuen Rechten.¹⁵⁰ In seiner aktualisierten Form, so McRobbie, vollziehe sich der Backlash dagegen in einer «doppelte[n] Verwicklung», die sich in einem «zeitgenössische[n] Nebeneinander von neokonservativen familienpolitischen Werten» einerseits und «Prozesse[n] der Liberalisierung bei der Wahl von LebenspartnerInnen, der Gründung von Familien und der Gestaltung sexueller Beziehungen» andererseits manifestiere (33). Die *Liberalisierung* vonseiten des Staates – zum Beispiel bezüglich Ehe- und Familienrechten für Homosexuelle – gehe zugleich mit einer *Neoliberalisierung* dieses Terrains einher, «die diejenigen, die nicht dem Lebensmodell der klassischen Kleinfamilie folgen, tendenziell bestraft» (24).¹⁵¹

In derselben doppelten Verwicklung, in der Lebensentwürfe zugleich liberalisiert und einer neokonservativen Restrukturierung unterworfen würden, werden nach McRobbie auf der anderen Seite liberale feministische Werte wie freie Berufs- und Partnerwahl als Teil des «Alltagsverständes»¹⁵² und in vielen Institutionen des Rechts-, Bildungs-, Gesundheits- und Mediensystems integriert, ohne dass die Kämpfe, die Feministinnen dafür ausgefochten haben, noch länger thematisiert würden; die Reaktivierung radikalerer Feminismen beziehungsweise eine neue sozialistisch-feministische Kapitalismuskritik würden dagegen vehement abgelehnt. (24, 33) Feminismus und feministische Emanzipationsstrebungen werden also, anders als in dem von Faludi für die Zeit zwischen ungefähr 1980 und 1990 als besonders virulent beschriebenen Backlash, nicht mehr grundsätzlich diffamiert und für das Unglück von Frauen verantwortlich gemacht,¹⁵³ sondern in sorgfältig reduzierter Form institutionalisiert. Beim akzeptierten Feminismus handelt es sich laut McRobbie um einen «liberalen Feminismus, der Chancengleichheit anstrebt, wohingegen der radikale Feminismus, der Sozialkritik artikuliert, statt die Verbesserung der Position der Frauen in einer ansonsten weitgehend unverändert ge-

150 Vgl. Faludi 1991, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*.

151 So zeigt McRobbie anhand von Butlers Aufsatz *Ist Verwandtschaft immer schon heterosexuell?* (2009) auf, dass auch die rechtliche Anerkennung der Homoehe ein «komplexes Gefüge neuer Regulationsdynamiken» entstehen lasse, die homosexuelle Beziehungen im Rahmen des heteronormativen Modells der Zweierbeziehung und Kleinfamilie vereinnahmen und alternative Verwandtschaftsverhältnisse, Familienkonstellationen und Communities weiter marginalisieren (82 f.). Entsprechend plädiert auch die österreichische Philosophin und Aktivistin Sushila Mesquita, die sich aus queerfeministischer Perspektive mit gegenwärtigen Prozessen der Normalisierung von Lesben und Schwulen beschäftigt, dafür, «Normalisierungsangebote» wie das Partnerschaftsgesetz oder die Anerkennung als Verantwortungsgemeinschaft kritisch auf die in ihrem Rahmen geforderten Anpassungsleistungen und Refamilialisierungsprozesse zu hinterfragen. Vgl. *Feminismus heute?* In: Ankele (Hg.) 2010, *absolute Feminismus*, 12.

152 Mit dem Konzept des «Alltagsverständes» beruft sich McRobbie auf Antonio Gramsci.

153 Vgl. dazu Faludi 1991, *Backlash*, für eine prägnante Zusammenfassung vor allem ix–xxiii.

bliebenen sozialen Ordnung einzufordern, eine Negativfolie darstellt» (36). Der Feminismus als politische Bewegung werde im Rahmen der «neuen Meritokratie» (38) über Prozesse der «Desartikulation», das heisst. über ein effektvolles Aufbrechen gruppenübergreifender Solidaritäten, untergraben und zurückgedrängt (27): «Junge Frauen können unter der Bedingung in Erscheinung treten, dass der Feminismus von der Bildfläche verschwindet.» (89)

Mit ihrem Konzept der *Desartikulation* bezieht sich McRobbie auf Ernesto Laclau, Chantal Mouffe und, von diesen ausgehend, Stuart Halls Konzept der *Artikulation*: Letzterer habe damit «die Spezifik jener gesellschaftlichen Prozesse [...] bezeichnet, «in denen unterschiedliche soziale Bewegungen [...] ihre distinkte politische Identität und ihre ›Horizonte der Intelligibilität‹ gerade dadurch verändern und weiterentwickeln, dass sie untereinander Verbindungen knüpfen und Allianzen bilden». (48) Für Laclau und Mouffe ergäben sich aus den so generierten wechselseitigen Solidaritäten paritätische «Äquivalenzketten»; diese Form der *Intersektionalität* bestimmt McRobbie als zentral für eine radikaldemokratische – feministische – pluralistische Politik. Im Folgenden vertritt sie die These, dass «genau diese Art von progressiver, intersektionaler Politik zur Zeit desartikulierte wird» (49). Sie zeigt mit Blick auf den Feminismus,

[...] dass die Desartikulation zum machstrategischen Kalkül eines neuen Gender-Diskurses gehört, der darauf abzielt, die gruppenübergreifende politische Nutzbarmachung von intersektionalen Differenzkategorien und die Weitergabe feministischen Denkens von einer Frauengeneration zur nächsten zu unterbinden. (49)

Begünstigt durch Prozesse der Stigmatisierung, Stereotypisierung, Viktimisierung oder offenen Ablehnung von Feministinnen, nicht Heterosexuellen, Frauen «unterer» Klassen oder nichtwestlicher Kulturkreise – sowie durch die Trivialisierung oder fehlende Anerkennung wichtiger historischer Befreiungsmomente (81 f.) – würden benachteiligte Gruppen immer weiter auseinanderdriften; diese Form der Desartikulation, so McRobbie zusammenfassend, «sucht die Entdeckung gemeinsamer politischer Interessen und Ziele zu verhindern und verringert so die Wahrscheinlichkeit, dass sich gruppenübergreifende Solidaritäten bilden» (50 f.). Untergraben würden damit auch «die noch verbliebenen Chancen des Feminismus, irgendwann wieder für eine deutlich grössere weibliche Anhängerschaft zu sprechen» (49 f.). Schon 2007 macht McRobbie auf den Preis dieser Desartikulation aufmerksam – etwa auf die Reetablierung sexistischer Strukturen in Freizeit-, Party-, Populär- und Arbeitskultur:

But this disavowal permits the subtle renewal of gender injustices, while vengeful patriarchal norms are also re-instated. These are easily overlooked, or else a blind eye is turned to them, because overshadowed by the high-visibility tropes of freedom now

attached to the category of young women through processes of female individualisation [...].¹⁵⁴

Als Beispiel für eine neue Akzeptanz dieses «wieder auflebenden Sexismus, der sich etwa in der wachsenden Akzeptanz von Verhaltensweisen zeigt, die Frauen zum Objekt machen» (65), liesse sich noch einmal die «doppelte Bewegung» anführen, mit der Hanna Rosin die Sexismen zwar *konstatiert*, denen Frauen in der Hook-up-Kultur ausgesetzt sind, sie aber zugunsten der gewonnenen «Freiheiten» zugleich *verharmlost* und feministische Kritik als untaugliche Strategie dagegen abtut. Resultat dieser Abwicklung des Feminismus, so schreibt die britische Feministin Kat Banyard in *The Equality Illusion*, sei eine zunehmende Akzeptanz nach wie vor bestehender oder gar zunehmender Geschlechterungleichheit, während die Rede von der Gleichheit dazu beitrage, diese prekären Verhältnisse zu normalisieren und/oder zu biologisieren:

Insidiously, the problems that remain seem to have become an accepted part of the landscape of our everyday lives – normal and inevitable. Rape happens; women hate their bodies; world leaders are usually male – that’s just the way it is. Having spent our lives in a society with these attributes, we have grown accustomed to them. And with so many people asserting that feminism has achieved all it can, it is tempting to conclude that the remaining gaps between women and men are mere by-products of natural physiological difference.¹⁵⁵

Verleugnet, so McRobbie, würden durch die Abwicklung insbesondere «jene Sexualpolitiken [...], die noch vor relativ kurzer Zeit Relevanz besaßen» (84).¹⁵⁶ Verleugnet würden, über die Überbetonung von Differenzen, aber vor allem auch linke, feministische und antirassistische Bündnispolitiken, so «dass es für diejenigen, die eigentlich ähnliche politische und gesellschaftliche Ziele verfolgen, zunehmend schwierig wird, gemeinsam für ihre Anliegen zu kämpfen» (85). Jungen Frauen, so argumentiert McRobbie wiederholt, werde im Gegensatz der Eindruck vermittelt, sie hätten Distanz zum Feminismus zu wahren, um erfolgreich und (sexuell) anerkannt zu bleiben (32). Mehr noch: «Offenbar muss man sich, um als junge Frau ernst genommen zu werden, an dieser ritualhaften Denunzation [sic] beteiligen.» (37) Schon die Vehemenz, mit der sich heutige junge Feministinnen in den Anfangskapiteln ihrer Bücher und Streitschriften erst einmal mit allen hässlichen Vorurteilen über Feminismus und (BH-verbrennenden) Feministinnen beschäftigen, diese Vorurteile dementieren, sich aber nicht selten

154 McRobbie 2007, *Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract*, 720.

155 Banyard 2010, *The Equality Illusion*, 2.

156 Zumindest ein Teil dieser Sexualpolitiken wird seit 2018 in der Folge der *MeToo*-Debatte im Rahmen feministischer Bewegungen, Kampagnen und Texte allerdings wieder mit deutlicher gesellschaftlicher Resonanz eingefordert und ausagiert.

auch radikal von der älteren Frauengeneration abgrenzen und zuweilen gar explizit als heterosexuelle, Schuhe und Make-up liebende Frauen «outen» (müssen), ehe sie ihre eigenen Thesen vertreten oder für einen «neuen» Feminismus plädieren, stützt meines Erachtens die These einer gezielten Desidentifizierung junger Frauen mit machtkritischen Feminismen und ihrer bündnispolitischen Anliegen, vor der nicht einmal (ansonsten durchaus kritisch argumentierende) junge Feministinnen gefeit sind. Im deutschen Kontext etwa distanzieren sich Haaf, Klingner und Streidl vehement von Alice Schwarzer, die ihrer Ansicht nach zu Unrecht als stellvertretend für den deutschen Feminismus betrachtet und zur Ikone stilisiert worden sei; der Feminismus sei so zu «einer Art «Privatsache» Alice Schwarzer» geworden, was viele junge Frauen abschrecke.¹⁵⁷ In einem *Spiegel online*-Interview von 2008 wird Meredith Haafs Antwort auf die Frage, was sie denn unter einem coolen Feminismus verstehe, wie folgt zitiert: «Das Coole drückt sich darin aus, dass uns Feminismus Spass macht, dass wir uns mit interessanten Themen beschäftigen, dass wir locker damit umgehen und nicht bei jedem Scheiss gleich auf die Barrikaden steigen.»¹⁵⁸ Anne Wizorek, Initiatorin des Twitter-Hash-tags *#aufschrei*, plädiert im Untertitel ihres Buches *Weil ein Aufschrei nicht reicht* sogleich *Für einen Feminismus von heute*: Sie betont, wie viel Energie noch immer darauf verwendet werden muss, sich vom «Zerrbild» der Feministin abzugrenzen, um dann sogleich einen ähnlichen Abgrenzungsversuch vorzunehmen:

Ein gewisser Anteil meiner Tätigkeit als feministische Aktivistin geht jedenfalls auch dafür drauf, einfach nur klarzumachen: Nein, ich finde Männer super, nur das Patriarchat und dessen Auswirkungen scheisse. Nein, ich esse weder kleine Kinder noch Penisse (und bin überhaupt Vegetarierin). Ja, ich lache sehr gern und viel. Ja, ich trage Make-up und Nagellack und kann trotzdem Feministin sein – genauso wie jene, die das nicht tun.¹⁵⁹

Insbesondere aber die Populärkultur, so McRobbie, sei zum Ort geworden, an dem der neue Genderdiskurs seine Machtwirkung entfalte; zum Ort der «post-feministischen Desartikulation». (51) Gerade die spezifisch an Frauen adressierten Formate würden sich zahlreicher Referenzen auf den Feminismus bedienen, um ihn zu verabschieden und einer neuen Verbindung von «antifeministischen Elementen» und den «Werten der politischen Kultur des Neoliberalismus» Platz zu machen. (21) So würden feministische Inhalte «durch einen aggressiven Individualismus, einen hedonistischen weiblichen Phallizismus auf dem Gebiet der

157 Haaf/Klingner/Streidl 2008, *Wir Alphamädchen*, 15.

158 Vgl. Lübbert 2008, Interview mit Meredith Haaf: «*Sexyness ist so unwichtig*», in: *Spiegel online*, 9. 5. 2008, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/alphamaedchen-meredith-haaf-sexy-ness-ist-so-unwichtig-a-546194.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

159 Wizorek 2014, *Weil ein Aufschrei nicht reicht*, 24.

Sexualität und durch eine obsessive Beschäftigung mit der Konsumkultur ersetzt [...]» (22).

Als Teil eines neoliberalen Angriffs auf linke Wohlfahrtsstaatspolitik (53), wie er sowohl in den USA¹⁶⁰ als auch in Grossbritannien mit den Transformations- und Modernisierungsprozessen der *New Labour*-Regierung vorangetrieben worden sei, zielen die neoliberalen Geschlechterverträge *nicht* auf soziale (Geschlechter-) Reformen ab: Er bezwecke, so McRobbie, im Gegenteil, junge Frauen als «individualisierte Subjekte» mithilfe spezifischer «Luminositäten»¹⁶¹ beziehungsweise «Aufmerksamkeitsräume[n]» zu «mobilisieren» (24 f.), um «den Anforderungen einer globalisierten Ökonomie gerecht zu werden und die Verfügbarkeit weiblicher Arbeitskraft sicherzustellen» (25). Er spricht, wie Hark und Kerner schreiben, «heterosexuellen, weissen, gebildeten und der (aspirierenden) Mittelschicht angehörigen jungen Frauen» spezifische Privilegien und Chancen beziehungsweise eine «restringierte Form von Gleichheit» zu, weil das neoliberale Geschlechterregime «auf der Partizipation der (jungen) Frauen als erwerbstätigen Konsumentinnen» beruht:¹⁶²

Eingebettet ist dieses neue Geschlechterregime in das Dispositiv jener Bestrebungen, die einen neuen, postwohlfahrtsstaatlichen Gesellschaftsvertrag zum Ziel haben, und der ohne einen solcherart «modernisierten» Geschlechtervertrag, der auch die Frauen in einen radikal veränderten Arbeitsmarkt integriert, nicht auskommen wird.¹⁶³

McRobbies Interesse gilt in der Folge dem insbesondere im Bereich der Konsumkultur generierten und mit der neoliberalen Agenda kompatiblen «Überangebot an postfeministischen Ersatzidentifikationen» (50). Dabei beschäftigt sie sich speziell mit jenen «neuen Weiblichkeitstechnologien», die privilegierte «junge Frauen dazu an[halten], in Erscheinung zu treten» (27); die ihnen bestimmte Freiheiten offerieren und ihnen andererseits abverlangen, «dass sie bestimmte Lebenswege beschreiten, zu denen eine aktive Eingliederung in das Arbeitsleben und das volle Eintauchen in die Konsumkultur gehören» (27 f.). Diese Technologien sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

¹⁶⁰ Für die USA bezieht sich McRobbie insbesondere auf die feministische Theoretikerin Lisa Duggan, die in *The Twilight of Equality* unter anderem «die Umfunktionalisierung und Aneignung von Identitätspolitik durch den Neoliberalismus» unter die Lupe nimmt (McRobbie 2010, *Top Girls*, 53–55, Zitat 55).

¹⁶¹ Mit dem Konzept der «Luminositäten» beruft sich McRobbie auf Gilles Deleuze.

¹⁶² Hark/Kerner 2010, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, 9.

¹⁶³ Ebd., 10.

Postfeministische Weiblichkeitstechnologien

Die Bedeutungen, die jungen Mädchen und Frauen zugeschrieben werden, so McRobbie, «weisen [...] in Richtung Kompetenz, Erfolg, Leistung, Genuss, Rechte und Ansprüche, soziale Mobilität und Teilhabe». Zugleich beinhalte die «Produktion jugendlicher Weiblichkeit [...] inzwischen einen anhaltenden Strom von Aufforderungen und Anreizen, sich in einer ganzen Reihe spezifischer Praktiken zu engagieren, die gleichzeitig als progressiv und trotzdem zweifelsfrei (also beruhigend) weiblich gelten» (91). Dieses Phänomen postfeministischer Weiblichkeit stellt sie anhand von vier neuen Weiblichkeitstechnologien beziehungsweise «Aufmerksamkeitsräumen» dar (vgl. 25 und 27 sowie 87–130):

1. der «postfeministischen Maskerade», die insbesondere im Mode- und Schönheitskomplex hervorgebracht wird und in Gestalt der perfekt zurechtgemachten (jungen) Frau auftritt, die ihre Kompetenz mittels einer Demonstration beruhigender beziehungsweise unterwürfiger Weiblichkeit kaschiert und so als «Frau» intelligibel bleibt und Verfügbarkeit suggeriert. Auch Virginie Despentes charakterisiert dieses erstmals von der Psychoanalytikerin Joan Riviere¹⁶⁴ beschriebene Verhalten als Botschaft, die Männer zuversichtlich stimmen soll: «Die überzogene Zurschaustellung von weiblichen Attributen wirkt wie eine Abbitte für den Verlust der Vorrechte der Männer, wie ein Versuch, sich selbst wieder Mut zu machen, indem man auch die Männer wieder etwas zuversichtlicher stimmt.»¹⁶⁵
2. dem fleissigen, gut gebildeten Leistungssubjekt, das sich dem Imperativ von Selbstmanagement und -optimierung auf dem Bildungs- und Arbeitsmarkt unterwirft und dabei auch «erotisches Kapital» nutzt. Oft tritt sie auf in Gestalt von Rosins «Plastikfrau»; oft in Gestalt von Pennys «career woman» als «the new aspirational ideal for young girls everywhere: she is a walking CV, her clothing, make-up and cosmetic-surgery choices merely means of upgrading her «erotic capital» to generate more income for herself or her boss».¹⁶⁶
3. der abenteuerlustigen, sexuell befreit auftretenden «phallischen Frau», die die amerikanische Feministin Ariel Levy unter dem Begriff des «Female Chauvinist Pig» untersucht (vgl. unten).
4. der mobilen, aber assimilierten «globalen» Frau.

Jede dieser Weiblichkeitstechnologien, welche die *Top Girls* als «Subjekte der Exzellenz», als «glamouröse Leistungsträgerinnen» und «Subjekte des sozialen

164 Vgl. Riviere (1929) 1994, *Weiblichkeit als Maskerade*.

165 Despentes (2006) 2009, *King Kong Theorie*, 19–22, Zitat 21.

166 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 3. Penny macht darauf aufmerksam, dass diese (fiktionalen) Figur auch dazu diene, Karrierefrauen zu fördern, während die Leistungen für arme Frauen gekürzt würden (ebd.).

Wandels» (37) hervorbringen, und die im Rahmen meiner Analyse der jungen Future-Fiction-Heldinnen detaillierter vorgestellt werden, wird vom Imperativ weiblicher Individualisierung auf Basis eines Konzeptes individualisierter Handlungsmacht bestimmt.

Wie Harris ausführt, waren junge Menschen in der industriellen Moderne hinsichtlich ihrer Identitätsentwicklung und ihrer Lebens- und Berufsentscheidungen wesentlich einem verpflichtenden Set kultureller Werte und Normen und den sie überwachenden Institutionen und Autoritäten unterworfen. Das habe sich mit der deregulierten, individualisierten und globalisierten «Risk Society»,¹⁶⁷ die ein zugleich individualisiertes und sich ständig selbst überwachendes Subjekt fordere, entscheidend verändert:

Today, they are supposed to become unique, successful individuals, making their own choices and plans to accomplish autonomy. The benchmark for achieving a successful identity is no longer adherence to a set of normative characteristics, but instead a capacity for *self-invention*. [...] Young people in modern times were governed by experts who would overtly direct and then reward or punish appropriate behavior. The new watchfulness in youth research, policy, and popular culture seeks to shape conduct through perpetual everyday observation and to elicit *self-monitoring* in youth themselves.¹⁶⁸

Harris stellt im Folgenden die These auf, dass eine verstärkte Nachfrage nach weiblichen Arbeitskräften auf dem veränderten, flexibilisierten und deregulierten Arbeitsmarkt mit dem feministischen Bemühen um bessere Ausbildungs-, Berufs- und Wahlchancen für Frauen zusammengefallen sei und damit den «Aufstieg» junger Frauen zu zentralen Kandidatinnen für die Performanz einer neuen «self-made subjectivity» begünstigt habe, die ihr «biografisches Projekt» («one's biographical project») konsequent verfolge:

Young women are thus doubly constructed as ideal flexible subjects; they are imagined as benefiting from feminist achievements and ideology, as well as from new conditions that favor their success by allowing them to put these into practice. [...] The popular story is that girls as a whole are performing brilliantly and are the great example and hope for the future.¹⁶⁹

McRobbie wiederum zeigt, wie diese weibliche Individualisierung an die Stelle einer aktiven, sozialkritischen feministischen Bündnispolitik tritt: Während junge

167 Mit dem Begriff bezieht sich Harris auf Ulrich Becks Konzept der Risikogesellschaft, in der globale und ökonomische Unberechenbarkeiten mit sich auflösenden sozialen und kollektiven Beziehungen und Identitäten zusammenfallen und zu Gefühlen der Beschleunigung, der Unsicherheit und Orientierungslosigkeit führen (vgl. Harris 2004, *Future Girls*, 4).

168 Harris 2004, *Future Girls*, 6, Hervorhebungen M. K.

169 Ebd., 6–9, Zitate 6 und 8.

Frauen beständig aufgefordert würden, ihr Leben in allen Aspekten und unter Aufbietung höchster Reflexivität, Selbstverantwortung und Selbstüberwachung zu planen, würden nicht nur die nach wie vor vorhandenen «sozialen und sexuellen Trennlinien» ausgeblendet, sondern «zwischen denjenigen, die für fähig gehalten werden, sich dem Diskursregime über persönliche Verantwortung unterzuordnen, und denjenigen, die diesbezüglich jämmerlich versagen, neue Trennlinien gezogen». ¹⁷⁰ Auch Harris weist auf diesen Mechanismus hin und konstatiert, dass die Kämpfe, Enttäuschungen und Barrieren, die das Leben von weniger privilegierten Frauen prägen, zugunsten der «Erfolgsgeschichte» junger Frauen als persönliches Versagen einer Minderheit repräsentiert würden. ¹⁷¹ In derselben Bewegung, so McRobbie, werde auch antirassistische Politik zugunsten einer «nostalgische[n] Re-Privilegierung des Weissseins» (72) verdrängt. Neue «Assimilationsmodelle» (ebd.), in deren Rahmen etwa der unternehmerische Erfolg schwarzer und asiatischer Frauen gefeiert werde, und eine vor allem im Boulevard betriebene Zelebration «weisser» weiblicher Schönheit würden Angehörige ethnischer Minderheiten zur kulturellen Identifikation mit der «Mehrheit» aufrufen. Anstatt die Differenzachsen *race*, Ethnizität, soziale Schicht und sexuelle Identität einer feministisch-antirassistischen Kritik zu unterziehen, liessen die «rekolonialisierenden Mechanismen in der gegenwärtigen Populärkultur [...] neue rassistische Hierarchien unter Frauen entstehen». (71–74, Zitat 73). Zugleich mit der weiblichen Individualisierung erfahre aber auch traditionelle Weiblichkeit beziehungsweise eine allgemeine Retraditionalisierung eine – wenn auch ironisch gebrochene – Wiederaufwertung. Wie bereits zahlreiche mit dem früheren antifeministischen Backlash verbundene populärkulturelle Formate neige insbesondere die aktuellere, an Frauen gerichtete postfeministische Populärkultur dazu, als «Multiplikator für den neuen Traditionalismus zu fungieren» (61). So werte sie etwa die Kleinfamilie (oder gar den Rückzug ins Private) auf und bestätige subtil männliche Privilegien; dies, *ohne* den aggressiven Antifeminismus der Vorgänger aufzuweisen, ¹⁷² aber mit dem Effekt, den Feminismus – bisweilen durchaus wohlwollend – als vergangenes Phänomen zu markieren und

170 McRobbie 2010, *Top Girls*, 42.

171 Harris 2004, *Future Girls*, 9 sowie insbesondere 25–36.

172 So werde im Zuge des antifeministischen Backlash der 1980er- und 90er-Jahre etwa anhand besonders abschreckender weiblicher Figuren gezeigt, was geschehen könnte, «wenn der Feminismus zu weit geht» (66). McRobbie demonstriert dieses Narrativ unter anderem anhand von Adrian Lynes kommerziell erfolgreichem Film *Fatal Attraction*, der anhand einer als psychisch gestört und sexbesessen dargestellten, unabhängigen Singlefrau und der durch sie bedrohten bürgerlichen Familie die männliche Wut über die Bedrohung ihrer sexuellen Privilegien durch emanzipierte Frauen legitimieren würde (62–65). Vgl. dazu auch die Analyse von Faludi 1991, *Backlash*, 112–139.

zu verabschieden. McRobbie demonstriert dies unter anderem anhand der populären *Bridget Jones*-Kolumnen, -Bücher und -Verfilmungen (ebd., 42–46): Deren Titelfigur vertrete, obschon sie alle «Techniken eines sich selbst regulierenden Subjekts» (43) wie Selbstbeobachtung, Tagebuchführung, Zuhilfenahme von Beratung und Ratgebern, Körperkontrolle, Wachsamkeit und aktive Partnersuche betreibe, ein geradezu nostalgisches Weiblichkeitsbild, indem sie sich schusselig, naiv und kindlich zeige und den traditionellen Wunsch nach Ehe und Familie letztlich stets über den Wunsch nach Autonomie und beruflicher Erfüllung stelle. *Bridget Jones* kokettierte mit feministischen Inhalten, um dann, sie hinter sich lassend, das «Bedürfnis junger Frauen [zu vertreten], ihre Weiblichkeit wieder einzufordern»; der Filme führe, trotz und gerade mithilfe einer stark regulierten «Ethik der Freiheit»,¹⁷³ die er feiere, das romantische Liebesideal und das Versprechen des Glücks im privaten Raum wieder in den postfeministischen Alltag ein, um «postfeministische Ängste» vor Einsamkeit und Kinderlosigkeit zu normalisieren. (44 f.) Alle vier Weiblichkeitstechnologien tragen laut McRobbie dazu bei, «die von Butler so genannte heterosexuelle Matrix aufrechtzuerhalten und ihr neues Leben einzuflößen». (93)¹⁷⁴ Die damit verbundene Retraditionalisierung ist laut McRobbie auch mit einer «Re-Etablierung von Geschlechterhierarchien durch die subtile Wiedereinsetzung der patriarchalen Macht» verbunden – etwa durch neue soziale Herrschaftsformen am Arbeitsplatz und im häuslichen Umfeld (79).

Im Bereich der dominierenden «Hyperkultur kommerzialisierter Sexualität» schliesslich werde jungen Frauen «ein konfliktscheues und komplizenhaftes Verhalten» und eine «Coolness» abverlangt, indem sie aufgefordert werden, sich im Gegenzug für die ihnen offerierten Freiheiten mit den «dominanten, vom kommerziellen Sektor erzeugten und verbreiteten Repräsentationen von Sexualität» zu arrangieren: «Das Ziel dieser Repräsentationen ist ein neues Regime sexueller Bedeutungen, das sich auf weibliche Zustimmung, Gleichheit, Teilhabe und Lusterfüllung stützt, dabei aber unpolitisch ist.» (40) Ähnliches stellt Zeisler in Bezug auf den Marktfeminismus fest, der mit dem (Re-)Branding des Feminismus (als unattraktiv gewordener Bewegung) nicht darauf abziele, die Bewegung von innen heraus zu stärken und ihre Errungenschaften für möglichst viele Menschen fruchtbar zu machen, sondern vor allem ihren Wert auf dem Markt zu steigern: «Beim Marktfeminismus», bilanziert sie denn auch, «geht es in vieler Hin-

173 Mit dem Begriff «Ethik der Freiheit» bezieht sich McRobbie auf Nicholas Rose.

174 Zur heterosexuellen Matrix vgl. Butler (1990) 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, vor allem 21 und 219 f. sowie 22–24.

sicht einfach nur darum, dem Feminismus einen Markenstempel aufzudrücken und ihn als Identität zu präsentieren, die jede*r konsumieren kann und sollte.»¹⁷⁵ All diese individualisierten, als Ersatz für den Feminismus angebotenen Ermächtigungsdiskurse, so McRobbies Erkenntnis, treten an die Stelle radikaler, demokratischer, feministischer «Vorstellungswelten», die sie als eine wichtige Quelle für eine «Politik der Artikulation» mit ihrer inhärenten, ständigen Auseinandersetzung mit Bedeutungen versteht. Mehr noch: «Frauen werden so der Möglichkeit beraubt, eine andere Welt zu imaginieren als die, in der sie gegenwärtig leben.» (82) Gerade in Bezug auf mögliche Formen des Zusammenlebens in nichtpatriarchalen, alternativen Strukturen «[schwindet] jenes radikale politische Imaginäre, das frühere Generationen von Feministinnen entworfen haben und in dem Alternativen zum klassischen Familienleben noch vorstellbar waren, [...] vom Horizont» (84).

Von zentraler Bedeutung für diese Arbeit ist also McRobbies These, dass die postfeministischen Ermächtigungsdiskurse und -fantasien insbesondere junge Frauen zwar mit Zuschreibungen individueller Kompetenz, Freiheit und Gleichberechtigung ausstatten, die Bedingungen ihres Erfolgs aber zugleich spezifischen Regulierungsformen unterwerfen, radikalfeministische Praktiken der Kritik und Allianzbildung verdrängen, um neue Hierarchien zwischen und innerhalb der Geschlechter zu errichten und aufrechtzuerhalten. Eben diesen Regulierungsformen, insbesondere im Bereich der kommerzialisierten Sexualität und Körperlichkeit, den damit einhergehenden Imperativen, Praktiken und Repräsentationen und den im Gegenzug desartikulierten persönlichen und politischen Begehren und Bewegungen gilt auch das Interesse mehrerer jüngerer feministischer Journalistinnen, Bloggerinnen und Buchautorinnen, die sich gerade auch mit den poplärkulturellen Repräsentationen und Konstruktionen dieser Phänomene beschäftigen.¹⁷⁶ Einige ihrer Positionen sollen hier eingehender erläutert werden. Weil der Diskurs, an dem sie sich beteiligen, ein lebendiger ist, der in ständigem Wandel begriffen bleibt und laufend neue Positionen, Erkenntnisse und Analysen hervorbringt, ist die Auswahl notwendigerweise eine sehr beschränkte; sie ist aber in Bezug auf die in dieser Studie diskutierten Fragen eine bewusst getroffene.

Bereits 2005 hat die *New York Magazine*-Journalistin Ariel Levy im Rahmen ihrer umfangreichen Reportage, die auf zahlreichen Interviews mit ProduzentInnen, Teilnehmerinnen und Rezipientinnen basiert, mit der Figur des «Female

175 Vgl. Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, Zitat 97.

176 Aufgrund der nicht mehr überschaubaren Bloggerszene, auf der sich dieser junge Feminismus heute abspielt, habe ich entschieden, mich weitgehend auf Buchpublikationen zu beziehen; diese tendieren in der Regel dazu, die in Blogs publizierten Beobachtungen, Diskussionen und Kommentare in einer synthetisierenden, umfassenderen Analyse zusammenzuführen.

Chauvinist Pig» eine zeitgenössische Form der Weiblichkeitstechnologie analysiert, die sich mit McRobbies «phallischer Frau» vergleichen lässt.¹⁷⁷ Ähnlich wie McRobbie, die mit Bezug auf Gilles Deleuze von «Luminositäten» spricht, die bestimmten jungen Frauen spezifische Aufmerksamkeitsräume und Sichtbarkeiten offerieren,¹⁷⁸ stellt Levy fest, dass die amerikanische Populärkultur der letzten Jahre bestimmte Formen sexualisierten weiblichen Verhaltens als «empowering and cool» ins Scheinwerferlicht gerückt («spotlighted») habe.¹⁷⁹ Levys zentrales Erkenntnisinteresse gilt den Strategien, Mechanismen und kulturellen Kontexten, mit und vor denen sich junge Frauen in der postfeministischen *Raunch Culture*¹⁸⁰ inszenieren, sich mit ihr arrangieren, sich von ihr vermarkten lassen und/oder in ihr zu Erfolg gelangen in der Annahme, dies aus freien Stücken, aus einer ermächtigten Position heraus und mit einem ermächtigenden Effekt zu tun. Schlagworte wie «strong women», «empowerment» und «liberation» begleiten Levy zufolge einen postfeministischen Prozess, in dem Frauen sich und andere – «freiwillig» – objektivieren (lassen), während der Feminismus (endlich) verabschiedet werden kann, um einem «entspannteren» Umgang mit Sexualität Platz zu machen:

This new raunch culture didn't mark the death of feminism, they told me; it was evidence that the feminist project had already been achieved. [...] Women had come so far, I learned, we no longer needed to worry about objectification or misogyny. Instead, it was time for us to join the frat party of pop culture, where men had been enjoying themselves all along. If Male Chauvinist Pigs were men who regarded women as pieces of meat, we would outdo them and be Female Chauvinist Pigs: women who make sex objects of other women and of ourselves. (3 f.)

Unter anderem am Beispiel des von Joe Francis gegründeten, breit vermarkteten softpornografischen Videounterhaltungsmagazines *Girls Gone Wild* (GGW), in dem junge – meist auf Partys angetroffene – Frauen auf Aufforderung der Crew (und oft in angetrunkenem Zustand) vor der Kamera ihre Brüste, Hintern oder Genitalien entblößen, masturbieren oder sich mit anderen Frauen in sexuellen Praktiken engagieren, zeigt sie, dass diese Form der Selbstdarstellung – «A tawdry, tarty, cartoonlike version of female sexuality» (5) – einer normalisierten und regelmässig repetierten postfeministischen «Rite de Passage» entspreche: «a base-

177 Vgl. Levy 2005, *Female Chauvinist Pigs*.

178 McRobbie 2010, *Top Girls*, zum Beispiel 24.

179 Levy 2005, *Female Chauvinist Pigs*, 118. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Lauftext angegeben.

180 Gemäss dem *Oxford-Dictionary* bedeutet «raunchy» «energetically earthy and sexually explicit», im US-amerikanischen Kontext auch «shabby or grubby», <https://en.oxforddictionaries.com/definition/raunchy>; der *Leo-Dictionary* übersetzt «raunchy» mit «scharf, vulgär, schlüpfrig, versifft, dreckig», <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/raunchy> (beide zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

line expectation that women will be constantly exploding in little blasts of exhibitionism runs throughout our culture. Girls Gone Wild is not *extraordinary*, it's *emblematic*». (17, Hervorhebungen M. K.)

Emblematisch seien Formate wie GGW, die «in broad daylight» (5) zeigen würden, was vormals nur in der «Schmuddelecke» zu sehen gewesen sei, auch in Bezug auf die im popkulturellen Mainstream offerierten Angebote und Vorbilder: Lap-Dance-, Burleske- und Striptease-Kurse oder Schönheitsoperationen (auch der Geschlechtsorgane) würden immer öfter bereits sehr jungen Frauen als Chance verkauft, ihre sexuelle Performanz zu optimieren, während «Harem»-Reality Shows wie *Bachelor* oder Make-over-Shows wie *The Swan* eine wettbewerbsorientierte, hochartifizielle *Performanz* von Sexualität als Sexualität *an sich* vermarkten und pornografische Referenzen zu Fashion-Shows und Konzerten, Videoclips und Promistories, kurz: zum ikonischen Alltag gehörten (ebd., 17–25). Zentral für die Etablierung der *Raunch Culture*, so Levys Argument, sei das beständig und breit postulierte Einverständnis *aller* (jungen) Frauen mit dieser Form des sexuellen Ausdrucks, mehr noch: die Erwartung an *alle* Frauen, sich damit zu identifizieren und die damit einhergehenden Praktiken nicht nur willig zu vollziehen, sondern als *ermächtigend* zu empfinden und zu zelebrieren.

Als *Female Chauvinist Pigs* (FCPs) beschreibt Levy in der Folge Frauen, die das Vokabular der zweiten Frauenbewegung – wie «liberation» und «empowerment» – zwar aufgenommen hätten und in ihren Selbstdefinitionen und Programmen aktiv benutzen würden (86), die aber, anders als ihre feministischen Vorgängerinnen, (noch) keine eigenen, neuen, rebellischen und subversiven Fantasien zur Verfügung hätten, um der dominierenden männlichen Sexualkultur eine tatsächlich selbstbestimmte weibliche Sexualität entgegenzusetzen (82). FCPs würden an der *Raunch Culture* aktiv partizipieren, weil sich die Strategie, zumindest gegen aussen die Perspektive der Männer zu übernehmen – «to be one of the guys» (94) – im postfeministischen Zeitalter auszahle und ein lockerer Umgang mit einer objektivierenden Sexualkultur honoriert werde: «Why try to beat them if you can join them?» (93) Oft seien es auch Frauen, die sich über längere Zeit in einem männerdominierten Umfeld durchsetzen müssten («loophole women»), die selbst als «eher männlich» wahrgenommen und sich auch gegen aussen mit Männern identifizieren würden,¹⁸¹ und die sich dadurch nicht zuletzt von den auf ihre Körperlichkeit reduzierten «girly-girls» abheben würden (94–99):

Raunch provides a special opportunity for a woman who wants to prove her mettle. It's in fashion, and it is something that has traditionally appealed exclusively to men

181 Hier ist anzumerken, dass Levy die Kategorien «Männlichkeit» und «Weiblichkeit» im Sinne dekonstruktivistischer feministischer Theorien kritisch zur Diskussion stellt.

and actively offended women, so producing it or participating in it is a way both to flaunt your coolness and to mark yourself as different, tougher, looser, funnier – a new sort of loophole woman who is ‘not like other women,’ who is instead ‘like a man.’ Or, more precisely, like a Female Chauvinist Pig. (96)

Verbunden mit diesem Selbstentwurf, entweder «one of the boys» oder «a girly-girl» zu sein, auf jeden Fall aber an einer Kultur zu partizipieren, die letztlich einer hegemonialen Männlichkeit in die Hände spielt, ist laut Levy eine Strategie, die sie, in Anlehnung an die Darstellung von *race* in Harriet Beecher Stowe’s *Uncle Tom’s Cabin* (1852) als *Tomming* bezeichnet: als «conforming to someone else’s – someone more powerful’s – distorted notion of what you present. In so doing, you may be getting ahead in some way [...], but you are simultaneously reifying the system that traps you.» (106) Die zwei Strategien, die FCPs dabei zur Verfügung stünden, bestünden also darin, entweder wie ein «cartoon man» oder wie eine «cartoon woman» zu agieren (107). In beiden Fällen wird das hegemoniale System internalisiert und perpetuiert; nicht zuletzt, weil das dadurch generierte Konkurrenzverhalten zwischen Frauen keinerlei Bewusstsein für die Möglichkeit einer gemeinsamen Systemkritik mehr zulasse: «FCPs don’t bother to question the criteria on which women are judged, they are too busy judging other women themselves.» (103) In dieser Kultur nicht mehr erwünscht sei eine (feministische) Kritik an der Repräsentation von Frauen und Sex; gefordert werde «a guy’s-eye view of pop Culture in general and live, nude girls in particular» (92).

«Playing» laute daher das Schlüsselwort für eine lockere Sexualität ohne Verantwortung, die über die heteronormative Gesellschaft bis in die junge lesbische Szene vorgedrungen sei. (118f.) So könne die Selbstbezeichnung «boi» zwar ein breiteres Spektrum an Identitäten beinhalten (125f.), doch das daraus abgeleitete Lebenskonzept «boihood» werde immer öfter als ein dominierendes Modell des Machismo interpretiert, das sich aller Verantwortung entziehe – selbst derjenigen, erwachsen zu werden (120–122). «Boihood has [...] everything to do with being young, hip, sex positive, a little masculine, and ready to rock. Even in an entirely female universe, there are plenty of women who want to be *like a man*.» (121) Während «boi»-Identität Befreiung verheisse, sei sie oft zugleich mit einer Revitalisierung traditioneller Geschlechterrollen verknüpft, in deren Rahmen feminin identifizierte Weiblichkeit erneut abgewertet und objektiviert werde. (119–121)

Insgesamt konstatiert Levy also eine ähnliche Abwicklung des Feminismus wie McRobbie; eine Entwicklung, die auf die Partizipation von Frauen setzt, sie als machtvoll inszeniert, sie dabei zugleich neuen Geschlechterungerechtigkeiten unterwirft und ihnen jegliche Lust, sich für Emanzipation einzusetzen, vergällt:

Instead of advancing the causes of the women's liberation movement or the sexual revolution, the obdurate prevalence of raunch in the mainstream has diluted the effect of both sex radicals and feminists, who've seen their movement's images popularized while their ideals are forgotten. (196)

Anders, als ihr dies von weniger stark gegen die Raunch-Kultur eingenommenen Feministinnen wie Jessica Valenti vorgeworfen wurde, schreibt Levy nicht gegen Striptease, Lap-Dancing oder Pornografie *an sich* an, geschweige denn gegen die sie ausübenden oder sie genießenden Frauen. Ihre Kritik richtet sich gegen die allgemeine *Erwartung an* Frauen, sich in einer durch und durch kommerzialisierten Form der Sexualität zu inszenieren oder sich an ihrer Inszenierung zu beteiligen, um als (sexuell) befreit, emanzipiert und cool wahrgenommen zu werden.¹⁸² Denn diese Erwartung, so Levy, diene keineswegs der sexuellen Befreiung oder gar der Emanzipation und stehe auch nicht in einem subversiven Kontrast zu einem neokonservativen patriarchalen Kontext:

Raunch culture is not essentially *progressive*, it is essentially *commercial*. By going to strip clubs and flashing on spring break and ogling our Olympians in Playboy, it's not as though we are embracing something liberal – this isn't Free Love. Raunch culture isn't about *opening our minds* to the possibilities and mysteries of sexuality. It's about *endlessly reiterating* one particular – and particularly commercial – shorthand for sexiness. (29 f., Hervorhebungen M. K.)

Nicht die Steigerung weiblicher Leidenschaft also sei Ziel dieser kommerzialisierten und ritualhaft aufgeführten <Sexualität>. Sexyness beziehungsweise hotness sei vielmehr diejenige kulturelle Währung – «our cultural currency» –, die es zu erwerben gälte. (31) Dies betreffe alle Bürgerinnen und Bürger, Frauen allerdings in anderer Masse als (die meisten) Männer: «Hot can mean popular. Hot can mean talked about. But when it pertains to women, hot means two things in particular: fuckable and salable.» (31) Während jungen Frauen das Gefühl vermittelt werde, sie könnten sich nun auch sexuell alles erlauben, was Männer sich selbstverständlich schon immer erlaubt hätten, würde von Männern zum einen nicht derselbe, öffentliche sexuelle Exhibitionismus gefordert; weibliche <hotness> verlange, so Levy, das deutlich als solches markierte Streben nach (männlicher) Aufmerksamkeit und damit einen Showeffekt, der nicht dem eigenen Vergnügen diene: «Proving that you are hot, worthy of lust, and – necessarily – that you seek to provoke lust is still exclusively women's work.» (33) Zum anderen arbeite <sexy-ness> einer entindividualisierten, uniformierten und kommodifizier-

182 Mit insgesamt ähnlichen Beobachtungen, Thesen und Argumenten wie im Folgenden Ariel Levy argumentieren auch Laurie Penny, Peggy Orenstein und Jessica Valenti in ihren später erschienenen Büchern.

ten Repräsentation weiblicher Sexualität in die Hände: «Individuality is erased: It is not part of the formula», schreibt Levy etwa über die Darstellung der Frauen (darunter auch der Olympia-Athletinnen von 2004) in *Playboy*. (43) Diese isolierte und sterile Darstellung weiblicher Sexualität entspreche nicht nur in keiner Hinsicht einer gelebten Sexualität als «inherent», als «a fundamental part of being human» und «being ourselves» (44), sondern trage auch massgeblich zur Etablierung eines Doppelstandards bei, der junge Frau massiv betreffe: sexy sein zu müssen, ohne tatsächlich (befriedigenden) Sex zu haben. «These are not stories about girls getting what they want sexually, they are stories about girls gaining acclaim socially, for which their sexuality is a tool», schreibt sie über entsprechende Formate. «While it would be «weird» for a teen girl to pursue sexual gratification, it is crucial that she seem sexy – raunchy, willing, wild.» (145 f.)

In ihrem Kapitel über die zweite Frauenbewegung betont Levy die substanzielle Bedeutung, die Sexualität als ein Kernanliegen in der feministischen Politik besass. Die Förderung erfüllter weiblicher Sexualität über Erfahrungsaustausch und Publikationen wie die Sammlung *Our Bodies, Ourselves* (1970), Anne Koedts *The Myth of Vaginal Orgasm* (1968) oder Shere Hites *Nationwide Study of Female Sexuality* (1968), aber auch das *consciousness raising* über die Vergewaltigungskultur etwa in Gesprächsgruppen und Büchern wie Susan Brownmillers *Against Our Will* (1975); die Protestaktion gegen den *Miss America Contest* 1968 und die Legalisierung der Abtreibung 1973 gaben der Frauenbewegung Antrieb und Zusammenhalt. (54–62) Dieser Zusammenhalt, so Levy, sei nicht zuletzt mit den sogenannten «pornography wars» brüchig geworden:¹⁸³ Während sich Aktivistinnen wie Susan Brownmiller, Gloria Steinem, Shere Hite, Robin Morgan und Adrienne Rich in der von Brownmiller gegründeten New Yorker Gruppe *Women Against Pornography* rigide gegen Pornografie ausgesprochen hätten, weil sie nicht nur die Essenz aller frauenverachtenden Propaganda darstelle, sondern der Vergewaltigungskultur in die Hände arbeite (60–62), habe diese als anti-sexuell wahrgenommene Haltung auch innerhalb der Frauenbewegung zu Verwerfungen geführt: «Within the women's liberation movement, the question of how to represent sex – even the question of how to *have* sex – became divisive.» (62, Hervorhebung im Original)

Während die antipornografischen Feministinnen an ihrer Position von Pornografie als grundsätzlich frauenverachtend festhielten, stellten sich andere – oft als

183 Natürlich sind die unterschiedlichen Positionen hinsichtlich Pornografie nicht der einzige Grund für Verwerfungen innerhalb und zwischen unterschiedlichen feministischen Gruppierungen gewesen; eine Darstellung der vielfältigen Prozesse und Auseinandersetzungen würde aber den Rahmen dieser Studie sprengen. Verwiesen sei hier etwa auf Susan Brownmillers Biografie *In Our Time – Memoir of a Revolution* (1999); zu den «pornography wars» vor allem 295–325.

«sex-positive» bezeichnete – Feministinnen auf den Standpunkt, dass eine befreite weibliche Sexualität nicht durch neue Verbote eingeschränkt werden dürfe. (62 f.) Nicht nur Pornografie, sondern heterosexueller Sex im allgemeinen, so die Überzeugung vieler Feministinnen, sei in Verruf geraten; die empfundene Notwendigkeit, sich von der antipornografischen Fraktion zu unterscheiden, deshalb gestiegen. (65–70) Levy ist überzeugt, dass viele der Konflikte innerhalb der Frauenbewegung ungelöst geblieben seien und sich dies bis heute auf die (post-) feministische Kultur auswirke – auch, aber nicht nur, als Teil eines Generationenkonflikts, in dem sich junge Feministinnen gerade auch mit ihrer Teilnahme an der Raunch-Kultur von ihren sie angeblich bevormundenden, lustfeindlichen Vorgängerinnen abgrenzten. (74–76)

Die «sexpositive» französische Feministin, Autorin, Regisseurin und ehemalige Prostituierte Virginie Despentes ist eine prominente Verfechterin der Überzeugung, dass die Pornodarstellerin wie auch die Prostituierte unter bestimmten Bedingungen sehr wohl als ermächtigte Figuren zu betrachten sei.¹⁸⁴ In *King Kong Theorie* betrachtet sie die Ehe letztlich als einen «Kuhhandel, bei dem die Frau ihr Einverständnis erteilt, eine bestimmte Anzahl lästiger Aufgaben zu übernehmen, wodurch der Komfort des Mannes, dabei vor allem Liebesdienste, zu unschlagbar günstigen Preisen sichergestellt wird».¹⁸⁵ Genau wie in der Prostitution bilde der Pakt «Ich bezahle dich dafür, dass du mich befriedigst» die – verdrängte – «Grundlage der heterosexuellen Beziehung».¹⁸⁶ Jene Sexarbeiterinnen oder Pornodarstellerinnen dagegen, «die frei über ihren Körper verfügen wollten, um Geld daraus zu schlagen»,¹⁸⁷ die das, was von ihnen ansonsten unentgeltlich, zu Niedrigstlöhnen und/oder unter prekärsten Arbeitsbedingungen abverlangt würde, rentabel machen wollten, nämlich die Bereitstellung ihrer Arbeitskraft und ihrer Körper, würden die hegemoniale Geschlechter- und Klassenordnung bedrohen, die ihre Stabilität auf Basis institutionalisierter Ausbeutung gewänne. Anstatt die Arbeitsbedingungen von Prostituierten und PornodarstellerInnen zu verbessern, dränge der Staat sie deshalb an den Rand der Gesellschaft und damit nicht nur in zunehmend prekärere Verhältnisse, sondern auch aus dem Bereich

184 Despentes verwendet die Bezeichnung «sexpositiv» für sich selbst und ähnlich denkende Feministinnen, vgl. Despentes 2009, *King Kong Theorie*, 95.

185 Ebd., 65.

186 Ebd., 91. Despentes bezieht sich mit dieser Aussage auch auf Gail Phetersons Werk *Prisma der Prostitution* (1996), die das «Paradigma feminine Dienstleistung / männliche Kompensation» als konstitutiv für die heterosexuelle Grundvereinbarung bestimmt – sei es im Rahmen der bürgerlichen Familie oder im Rotlichtmilieu (vgl. Pheterson 1996, zitiert bei Despentes 2009, *King Kong Theorie*, 61).

187 Ebd., 66.

des Sichtbaren – und betreibe damit einen eigentlichen «Klassenkampf». ¹⁸⁸ Ähnlich würden Pornodarstellerinnen aus dem Bereich des Sichtbaren ausgeschlossen und am Sprechen gehindert, weil sie ein Tabu verletzen: Sie, nicht der männliche Darsteller, werde ins Licht gerückt, mehr noch: sie habe «eine männliche Herangehensweise an ihre Sexualität». ¹⁸⁹ Mit der Dämonisierung wie auch der Viktimisierung von SexarbeiterInnen und Prostituierten, so Desportes, würden beide letztlich daran gehindert, «aus der finsternen Grauzone des Schändlichen herauskommen [zu dürfen], um das klassische Familienmodell so gut wie möglich zu schützen». ¹⁹⁰ Dadurch kontrolliere man auch die Sexualität der Männer, schade aber vor allem den Frauen. Denn in einem neokapitalistischen System, das Desportes als «erbarmungsloser kalter Krieg» bezeichnet, bedeute das Verbot der Prostitution «in einem angemessenen, legalen Rahmen, dass der weiblichen Klasse ausdrücklich untersagt wird, sich zu bereichern und das eigene Stigma zubarer Münze zu machen». ¹⁹¹ Nicht die männliche Sexualität an sich also stelle eine Gewalt gegenüber Frauen dar: «Die Kontrolle hingegen, die man über uns ausüben möchte, ist gewalttätig, die Möglichkeit, dass für uns und an unserer Stelle entschieden wird, was würdig ist und was nicht.» ¹⁹²

Auch die amerikanische Feministin, Bloggerin und Journalistin Jessica Valenti ¹⁹³ spricht sich, wenn auch aus anderen Gründen, in ihrem als Ratgeber angelegten Buch *Full Frontal Feminism – A Young Woman's Guide to why Feminism Matters* (2007) entschieden gegen jeglichen – staatlichen, aber auch feministischen – Versuch aus, die Sexualität junger Frauen durch Vorschriften und Kontrollen einzuschränken. Ihre Kritik wird insbesondere nachvollziehbar angesichts der konservativen Entwicklung, die sie für die USA konstatiert: Mit dem Erstarken der (christlichen) Rechten sind liberale Regelungen wie etwa die Homosexuellenehe und das Abtreibungsrecht (auch in liberaleren Bundesstaaten wie Kalifornien, etwa durch *Proposition 8*) erneut unter Beschuss geraten. Auf Basis zahlreicher Gesetze, Kampagnen, Interviews und Zeitungsartikel analysiert Valenti die Dis-

¹⁸⁸ Ebd., 64f., 92 und 111. Desportes beschreibt etwa die Gesetze Nicolas Sarkozys, die Straßenprostitution aus der Stadt und in die Wälder hinter die Peripherie drängten, als Versuch, «die Sexualität [...] rein physisch aus dem Bereich des Sichtbaren, des Bewussten und des Beleuchteten verschwinden» zu lassen (92). Ein Ausflug in den Bois de Boulogne von Paris macht diesen Ausschluss sofort sichtbar.

¹⁸⁹ Ebd., 115.

¹⁹⁰ Ebd., 95.

¹⁹¹ Ebd., 94f.

¹⁹² Ebd., 97.

¹⁹³ Jessica Valenti ist Gründerin des feministischen Blogs *Feministing.com*, Kolumnistin für den *Guardian* und Autorin der Bücher *Full Frontal Feminism* (2007), *He's a Stud, She's a Slut* (2008), *Yes Means Yes! Visions of Female Sexual Power and A World Without Rape* (2008, mit Jaclyn Friedman), *The Purity Myth* (2009), *Why Have Kids?* (2012) und *Sex Object* (2016).

kurse, Kampagnen und Gesetze rund um Aufklärung, Teenager-Sex, Jungfräulichkeit, Schwangerschaften, Verhütung, Ehe, Vergewaltigung, Abtreibung und Prostitution, die sich um die Sicherheit junger Mädchen besorgt geben, dabei aber eine massive Beschränkung des weiblichen Körper-, Identitäts- und Bewegungsspielraums anpeilen und insbesondere junge Frauen einer verschärften Kontrolle unterwerfen:

This kind of faux concern about teenage girls and sexual activity has nothing to do with keeping girls safe. It's about legislating morality and ensuring that someone – whether it be a parent, husband, or the state – is making decisions for young women. Because god forbid we make them ourselves.¹⁹⁴

Auf den ersten Blick gegensätzliche Diskurse wie etwa die in den USA zunehmende Anti-Sex-Propaganda auf der einen Seite, darunter die staatlich geförderte *abstinence-only education*, die keinerlei Aufklärung über Verhütung beinhaltet und stattdessen absolute Enthaltensamkeit und Jungfräulichkeit predigt,¹⁹⁵ und Formate wie *Girls Gone Wild* auf der anderen Seite würden sich nur auf der Oberfläche widersprechen. Beiden zugrunde liege die Botschaft «that young women can't make their own decisions about sex. Whether it's a teacher telling you *not to* or a cameraman telling you *how to*, having sex that's about making yourself happy is a big no-no these days.»¹⁹⁶ Penny spricht diesbezüglich gar von einer unheiligen Allianz zwischen neokonservativen und ultrakapitalistischen Kräften, zwischen Zensur und Kapital:

The ooze and tickle of realtime sex, which can neither be controlled nor mass-produced and sold back to us, threatens both capital and censorship. Shaming the choices of young people whilst bombarding us with pounding, plasticised, pornified visions of alienated sexuality creates an impression of sexual scarcity that serves both agendas.¹⁹⁷

Valenti stimmt mit Levy und Penny überein, dass die Raunch-Kultur junge Frauen nicht ermächtige oder gar befreie, sondern sie im Gegenteil in ihrer Identität und ihrem sexuellen Begehren einschränke und einem unmöglichen Doppelstandard unterwerfe:

We're all trapped by the limiting version of sexuality that's put out there – a sexuality that caters almost exclusively to men. And we do the best we can. What irks me is the assumption that any decision young women make is wrong or uninformed. If

194 Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, 29 f.

195 Anhand einer umfangreichen Recherche stellt Valenti dar, dass *abstinence-only education* gegenüber der liberalen *comprehensive sex ed* deutlich zugenommen habe, nicht zuletzt, weil durch staatliche Finanzierung der Ersteren entsprechende finanzielle Anreize geschaffen worden seien (vgl. ebd., 20–24).

196 Ebd., 20, Hervorhebungen M. K.

197 Penny 2010, *Meat Market*, 16.

we don't approve of the porn culture that tells us our only value is in our ability to be sexy, we're prudes. If we accept it and embrace it, we're sluts. There's no middle ground to be seen.¹⁹⁸

Das, so die These Desportes', ändere sich im Verlauf eines Frauenlebens nicht:

Die Dichotomie Mutter – Nutte ist auf dem Frauenkörper mit dem Lineal vorgezeichnet, und zwar wie eine Landkarte von Afrika: Den geografischen Gegebenheiten wird in keiner Weise Rechnung getragen, sondern einzig den Interessen der Besatzer. Die Karte spiegelt nicht einen «natürlichen» Prozess wider, sondern einen politischen Willen. Die Frauen werden dazu verurteilt, fortwährend zwischen zwei unvereinbaren Polen zu lavieren.¹⁹⁹

Während die schwangere Teenagerin beziehungsweise die Singlemutter, die Pornodarstellerin und die Prostituierte gewissermassen die Negativbilder der sich selbst überwachenden, zum Vergnügen der Männer freizügig auftretenden, (bis zur Ehe) aber keuschen jungen Frau verkörperten, die später im Ideal der Mutterschaft aufgeht,²⁰⁰ plädiert Valenti für «informed decisions»: Jungen Frauen sei der Spielraum einzuräumen, ihre eigenen sexuellen Entscheidungen zu treffen.²⁰¹ Ihr Buch ist ein Plädoyer für eine Sexualpolitik, die – entgegen der in den 2000er-Jahren stetig zunehmenden Einschränkung sexueller Rechte von Jugendlichen – jungen Frauen alle Möglichkeiten einer selbstbestimmten Sexualität zugesteht und sie durch entsprechende Aufklärung, Beratung und medizinische Versorgung, das Recht auf und die finanzielle Unterstützung von Verhütung und Abtreibung und die Sicherstellung ihrer Bewegungsfreiheit im öffentlichen Raum unterstützt.

Valentis Thesen sind in diesem Rahmen besonders interessant, weil auch sie letztlich eine Art der Weiblichkeitsproduktion beleuchten. Die junge Frau, wie Valenti sie als Idealbild des neokonservativen amerikanischen Diskurses beschreibt, ist sexy und erscheint, zum Vergnügen der anderen, stets verfügbar und willig, hat selbst aber keinen – vorehelichen – Sex, schon gar nicht zu ihrem eigenen Vergnügen; sie ist selbstverständlich heterosexuell,²⁰² sorgt aber nicht nur für die eigene Enthaltsamkeit, sondern auch für diejenige der (jungen) Männer; sie verhütet nicht, wird aber auf keinen Fall schwanger, und wenn doch, dann treibt sie nicht ab, verlangt aber auch nicht nach staatlicher Hilfe. Sie ist sich stets darüber

198 Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, 42 f.

199 Desportes 2006, *King Kong Theorie*, 93.

200 Desportes bemerkt – zumindest für Frankreich: «Selten wurde so sehr die Werbetrommel für das Thema «Mutterschaft» gerührt.» (Ebd., 22) Analog dazu sprechen Haaf/Klingner/Streidl vom deutschen «Mutter-Mythos» (vgl. *Wir Alphamädchen*, 153–178).

201 Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, zum Beispiel 30–32.

202 In Valentis gewohnt salopper Sprache formuliert: «According to societal norms, it's not even real sex unless a dick is involved.» (ebd., 35)

im Klaren, dass sie ihre Sexualität und ihre ›Jungfräulichkeit‹ zwar gewissenhaft überwachen muss, dass diese ihr aber niemals gehören können, sondern für ihren späteren Ehemann ›aufzubewahren‹ sind. Und dass sie, zu ihrem eigenen Schutz, auf bestimmte Verhaltensweisen – darunter die uneingeschränkte Bewegung im öffentlichen Raum – zu verzichten hat.²⁰³

Gerade dieser letzte Punkt ist von zentraler Bedeutung, konstatiert Valenti doch die Fortdauer einer Vergewaltigungskultur, die junge Frauen dazu zwingen würde, sich die Möglichkeit einer Vergewaltigung ständig zu vergegenwärtigen, sich, gerade im öffentlichen Raum, niemals sicher zu fühlen, und das eigene (Ausgeh-, Trink-, Flirt- und Kleidungs-)Verhalten vor dem Hintergrund einer ständig präsenten Gefahr konstant zu überwachen und anzupassen. Angesichts einer als bedrohlich inszenierten und naturalisierten männlichen Sexualität leben junge Frauen, so Valenti, auf Basis einer ›rape schedule‹, die sie vor ›riskantem‹ Verhalten warnt, mehr noch: die sie und ihr Verhalten in den Fokus und dabei den Täter aus dem Blickfeld – und aus dem Bereich gesellschaftlicher Verantwortung – rückt.²⁰⁴

In ihrer gewohnt radikalen Gesellschaftskritik, die immer die (sexuelle) Unterdrückung sowohl von Frauen als auch von Männern beleuchtet, geht Despentès noch einen Schritt weiter, wenn sie Vergewaltigung nicht nur *nicht* als peripheren Akt der Gewalt verstanden haben will, sondern sie als ›das Herzstück, der Sockel unserer Sexualität‹, als einen fortwährenden ›Bürgerkrieg‹ begreift.²⁰⁵ Über Vergewaltigung, so ihre These, würden die Geschlechterverhältnisse definiert: Während der Mann so konstruiert werde, ›als sei er von Natur aus gefährlich, kriminell und unkontrollierbar‹, müsse eine Frau, als sein dichotomes Gegenüber, ›frei zugänglich sein und in ständiger Angst leben‹.²⁰⁶ Frauen, schreibt sie, ›gehören dem Geschlecht der Angst und der Erniedrigung an, dem fremden Geschlecht. Der Ausschluss unserer Körper ist die Voraussetzung dafür, dass sie sich als Männer fühlen und ihre berühmte männliche Solidarität empfinden [...]‹.²⁰⁷ Ein ganzes ›Netzwerk zur Überwachung der weiblichen Sexualität‹ stelle sicher, dass nicht die Männer, sondern die Frauen ›für die Begierde, die wir erwecken, zur Verantwortung gezogen werden‹.²⁰⁸ Und dass Frauen über die an ihnen begangenen Verbrechen entweder schwiegen aus Angst vor Stigmatisierung, oder aber ihr Trauma in öffentlich sichtbaren Spuren zur Schau trügen: als ›Angst vor

203 Vgl. ebd., speziell 23–38.

204 Vgl. ebd., 61–80.

205 Despentès 2009, *King Kong Theorie*, 55 und 56.

206 Ebd., 56 und 54.

207 Ebd., 37.

208 Ebd., 56 und 55.

Männern, Angst vor Dunkelheit, Angst vor Unabhängigkeit, tiefe Abneigung gegen Sex und sonstige lustige Dinge». ²⁰⁹ Desportes selbst gibt an, sich – mit der umstrittenen Feministin Camille Paglia – auf den Standpunkt gestellt zu haben, dass Vergewaltigung unter den gegebenen kulturellen Vorzeichen ein Risiko darstelle, das frau eingehen müsse, um sich nicht zurück in den goldenen Käfig drängen zu lassen; sie selbst habe ihren Eltern gegenüber über ihre Vergewaltigung geschwiegen «aus lauter Angst, sie könnten mich hinter dreifach gesicherte Tore und Riegel sperren, und das alles nur zu meinem Besten». ²¹⁰

Damit trifft sie genau den Kern der auch von Valenti und Penny konstatierten Botschaft, der Frauen im Rahmen einer Vergewaltigungskultur ausgesetzt sind. Es sei, so Penny, ein Diskurs der Einschränkung «for our own good», der, wie gut gemeint er im Einzelnen auch immer sei, letztlich eine Kultur förderere, die Frauen aus dem öffentlichen Raum fernhalte – «a culture where women are afraid to participate in public life as men do». ²¹¹ Anstatt eine Gesellschaft, in der Vergewaltigung zum Alltag gehört, radikal zu hinterfragen, würde der weibliche Bewegungsspielraum einmal mehr massiv eingeschränkt. Die Vergewaltigungskultur, so Desportes, mache Frauen zu «grundlegend verletzbaren Wesen», deren einzige geduldete Strategie diejenige sei, «die erlittene Gewalt gegen sich zu wenden». ²¹² Zu den bisher im Rahmen verschiedener Positionen beschriebenen Weiblichkeitstechnologien der postfeministischen Maskerade, des Leistungssubjekts (oder *can-do girl*) und der phallischen Frau (oder des *female chauvinist pig*) liesse sich hier also jene der verletzlichen, gefährdeten, bedrohten und diversen, auch internalisierten Überwachungsstrategien unterworfenen jungen Frau hinzufügen; eine Figur, die in der Future-Fiction, gerade in der apokalyptischen, sehr häufig auftritt.

Anhand von Pennys marxistisch-materialistischer Analyse möchte ich abschließend noch eine fünfte Weiblichkeitstechnologie darstellen, mit der (junge) Frauen besonders oft ins Licht der Aufmerksamkeit gerückt werden – und die, ähnlich wie die Diskurse, die sich um die Unversehrtheit junger Frauen besorgt geben, direkt auf die Einschränkung und Marginalisierung weiblicher Macht, Identität und Körperlichkeit zielt.

«We live in a world which worships the unreal female body and despises real female power», schreibt Penny in *Meat Market*:

²⁰⁹ Ebd., 43.

²¹⁰ Ebd., 48.

²¹¹ Penny 2014, *Unspeakable Things*, 143–149, Zitat 145.

²¹² Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 52–54, Zitate 52 und 54.

In this culture, where women are commanded to always look available but never actually be so, where we are obliged to appear socially and sexually consumable whilst consuming as little as possible, our most dramatic retaliation is to undertake our own consumption: to consume ourselves – and so we do, in ever-increasing numbers.²¹³

In ihrer Analyse von Essstörungen als Symptom eines kulturellen Traumas der Aneignung und Kommodifizierung des weiblichen Körpers als kommerzielle Ressource und industrielles Produktionsmittel streicht Penny heraus, dass bereits kleine Mädchen dazu sozialisiert würden, möglichst wenig Raum einzunehmen. Während sie die «size zero» woman als «a capitalist fantasy of subsumed femininity [...]»²¹⁴ beschreibt, der die (Medien-)Welt trotz gegenteiliger Beteuerungen eifrig Beifall zolle,²¹⁵ stellt sie die These auf, dass der weibliche Hass auf das eigene Fleisch nicht primär als Reaktion auf die in Magazinen, Modewelt und Popkultur repräsentierten Schönheitsideale zu betrachten sei. Sie versteht ihn stattdessen als lebensbedrohliches Symptom einer Kultur, in der potenzielle weibliche Macht dadurch nivelliert wird, dass Frauen ihren Körpern, ihrer Sexualität und ihren vielfältigen Lüsten, Begehren und Interessen entfremdet würden. Ein neuer Puritanismus, gekoppelt mit einer sterilen erotischen Orthodoxie, ersetze gelebte Sexualität durch erotisches Kapital, Begehren durch Performanz, sexuelle Individualität durch industrielle Sexualität. Der überall zur Schau gestellte, fragmentierte Körper werde, im Sinne Jean Baudrillards, in diesem Diskurs zum Zeichen erotischen Tausches; seine Beobachtung, Kommodifizierung und Begrenzung zur obligatorischen (Sex-)Arbeit, «because under late capitalism, *all female sexuality is work*».²¹⁶ Auf diese Weise arbeite die strategische Entfremdung sexueller KonsumentInnen von ihrer eigenen sexuellen Identität, ihren «erotic selves»²¹⁷ sowohl einer massenhaft reproduzier- und damit verkaufbaren Illusion von Sexualität als auch weiblicher Unterwerfung in die Hände: «The Western female body, which seems to be everywhere on display, is in fact marginalised and appropriated by a culture of monetised sexuality that alienates us from our authentic personal and political selves.»²¹⁸

In diesem gewaltsamen Diskurs würden die «size zero women» und die «saintly starving sisters» der Populärkultur, der Mediendebatten und der politischen und

213 Penny 2010, *Meat Market*, 22.

214 Ebd., 25.

215 Vgl. ebd., 23 f.

216 Vgl. ebd., insbesondere 8–12, Zitat 20 (Hervorhebung im Original).

217 Zur Problematisierung dieses Konzepts eines «genuinen» erotischen Selbst und einer «authentischen» Sexualität vgl. das Kapitel *Die Cyborg-Barbie als Kulturkritikerin*.

218 Penny 2010, *Meat Market*, 16.

medizinischen Diskurse zu wirksamen Symbolen,²¹⁹ mehr noch: zu einem Teil des «neoliberal mythos of womanhood».²²⁰ Während die «saintly starving sisters» als hart an ihrem Körper arbeitende, dünne, konsumfreudige, aber letztlich genügsame junge Frauen zu Ikonen der neoliberalen Leistungsgesellschaft stilisiert würden, fände weibliche Emanzipation in der Gestalt der bis auf die Knochen abgehungerten, in die Kliniken eingelieferten «fucked-up white girls» ihre gut sichtbare Begrenzung. Denn dem öffentlich sichtbaren Bild weiblichen Erfolgs würden diese «fucked-up girls» als Beweis dafür gegenübergestellt, dass (junge) Frauen letztlich nicht mit den Freiheiten und Möglichkeiten zurechtkämen, die ihnen die moderne Gesellschaft offeriere; anstatt ihren Anforderungen zu genügen, würden sich diese Frauen letztlich selber konsumieren, ihre Wut und ihren Schmerz gegen innen richten.²²¹ Ins Licht, so liesse sich Pennys Argumentation mit Blick auf die analysierten Weiblichkeitstechnologien zusammenfassen, treten junge Frauen, die ihren Körper zum Verschwinden bringen, anstatt den ihnen zustehenden Raum einzufordern – und die, in der gleichen Bewegung, vollständig auf diesen Körper reduziert werden. Denn wer, wie sie auch im Rückgriff auf ihre eigene Biografie betont, den ganzen Tag darüber nachdenke, wie der eigene Körper zu disziplinieren sei, verliere jedes Interesse an den anderen Facetten der eigenen Persönlichkeit: «When you are anorexic, your world shrinks to the size of a dinner plate.»²²² Genau diese Selbstbegrenzung liege im Interesse einer Gesellschaft, die von der Angst vor weiblicher Macht verzehrt werde:

The threat that patriarchal birthright will be «swallowed up or suffocated» by gender equality is made manifest in the fear of female fat, and that phobic response to the reality of physical femaleness has been internalized by women and men across the western world. As soon as the female child becomes aware of her physical and spiritual self, she learns that her self is excessive, and must be contained.²²³

Im Rahmen entsprechender Regulierungsverfahren würden junge Mädchen deshalb dazu sozialisiert, zu konsumieren, ohne ihrem Hunger nachzugeben; zu arbeiten, ohne den männlichen Raum zu bedrohen; begehrt zu werden, ohne zu begehren; sexuell verfügbar zu erscheinen, ohne Sex zu haben oder ihn gar zu genießen; und mit anderen Frauen zu konkurrieren, ohne dabei je gewinnen zu können. Die zentrale Botschaft dieses Diskurses, der sich aus der Angst vor weiblicher Emanzipation speise und unter neoliberalen Vorzeichen als Narrativ erfolgreicher Selbstbeherrschung internalisiert werde, bestehe also letztlich in einer radi-

²¹⁹ Ebd., 24–27.

²²⁰ Penny 2014, *Unspeakable Things*, 27.

²²¹ Vgl. Penny 2010, *Meat Market*, 32 f. sowie *Unspeakable Things*, 25–28.

²²² Penny 2010, *Meat Market*, 30.

²²³ Ebd., 32 f.

kalen Ablehnung weiblichen Hungers – nach Essen, nach Sex, nach Raum. Penny spricht denn auch von einem «new culture war, a sexual counter-revolution».²²⁴ Und auch Valenti konstatiert einen starken konservativen Trend in Politik und Populärkultur, «a larger agenda to reinforce traditional gender roles».²²⁵

In ihren Schriften *Gender Trouble* und *Bodies that Matter* ebenso wie in ihrem Aufsatz *Performative Akte und Geschlechterkonstitution* hat Judith Butler wiederholt betont, «dass das, was als Geschlechteridentität bezeichnet wird, eine performative Leistung ist, die durch gesellschaftliche Sanktionen und Tabus erzwungen wird».²²⁶ Ich werde an dieser Stelle keinen Abriss von Butlers Performativitätstheorie geben; ebensowenig will ich hier auf diejenigen anderen feministischen Theorien eingehen, die mir in den folgenden Kapiteln als Instrumentarium für die Analyse der Geschlechterdebatten, der vergeschlechtlichten Narrative und der jungen, weiblichen Vorbildsubjekte der Future-Fiction dienen werden. Wenn es mir dennoch zentral erscheint, an dieser Stelle mit Butler die Auffassung von Geschlecht als *performativ* zu betonen, dann zum einen deshalb, weil Geschlecht als machtvolle Kategorie, als essenzialisierende Fabrikation, die sowohl ihre eigene Genese als auch ihre Ausschlussprozesse verschleiert, nach wie vor Politik, Ökonomie, Gesellschaft und Identität reguliert. Ich begreife Geschlecht also in Anlehnung an die Queer- und Transaktivistin Riki Wilchins²²⁷ als ein System «that punishes bodies for how they look, who they love, or how they feel»;²²⁸ ein «System von Bedeutungen und Symbolen, begleitet von Regeln, Privilegien und Bestrafungen, die mit ihrem Gebrauch verbunden sind –, um Macht und Sexualität zu regulieren».²²⁹ Dieses binär strukturierte System weist Individuen ihren sozialen Platz zu; es ermöglicht oder verweigert Identitäten und Lebbarkeiten. Nach Butler schafft der «heterosexuelle Imperativ» einen Bereich intelligibler Körper und Identitäten, die sich von einem Bereich des Verworfenen abgrenzen. Denn die «Bildung eines Subjekts *verlangt* eine Identifizierung mit dem normativen Phantasma des ›Geschlechts‹ [sex]», so Butler, «und diese Identifizierung findet durch eine *Zurückweisung* statt, die einen Bereich des Verwerflichen schafft, eine Zurückweisung, ohne die das Subjekt nicht entstehen kann».²³⁰ In einem sim-

224 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 9.

225 Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, 129.

226 Butler 2002, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, 302.

227 Riki Wilchins war Geschäftsführerin der inzwischen aufgelösten amerikanischen Organisation *Gender Public Advocacy Coalition* (GenderPac), die sich massgeblich für die Rechte von Transmenschen im Speziellen und für Genderrechte im weiteren Sinn eingesetzt hat.

228 Wilchins (1997) 2013, *Read My Lips – Sexual Subversion and the End of Gender*, Kapitel *Introduction to the 1997 Edition*.

229 Wilchins (2004) 2006, *Gender Theory*, 49.

230 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 23, Hervorhebungen M. K.

plen, deshalb aber nicht weniger akkuraten Vergleich definiert Wilchins die Regeln, unter denen das binäre System die Subjekte hervorbringt, wie folgt:

- 1) Everyone must be in a box.
- 2) There are only two boxes.
- 3) No one can change boxes and no one can be in the middle.
- 4) You cannot pick your box.

There is nothing essential about these rules. In fact, they are surprisingly arbitrary and could have been organized quite differently. [...] Yet through this 'micro-politics of power,' through a thousand small daily interactions and communications of knowledge, we learn to be and experience ourselves as very particular kinds of masculine or feminine subjects.²³¹

Entsprechend vergleicht Butler die Performanz von Geschlecht als ritualhaft wiederholte und von spezifischen Regeln geleitete «Aufführung» mit dem theatralischen Prinzip der Bühnenszenierung, die überindividuell ist, aber das Individuum benötigt:

Die Handlung, die man ausführt, der Akt, den man performiert, ist in gewissem Sinne ein Akt, der schon eingesetzt hat, bevor man auf dem Schauplatz erschienen ist. Die Geschlechterzugehörigkeit ist daher ein Akt, der schon geprobt wurde, etwa wie ein Rollentext auch ohne die bestimmten Schauspieler weiter existiert, die ihn umsetzen, obgleich er zu jeder neuen Aktualisierung als Realität individuelle Schauspieler braucht.²³²

Den Möglichkeiten und Grenzen des subversiven Potenzials, das Butler trotz aller Rigidität des binären Geschlechtersystems in dessen performativem Charakter ortet, soll später anhand von Figuren wie Suzanne Collins' Katniss, Scott Westerfelds Tally, Mary E. Pearsons Jenna und John M. Cusicks Rose gezeigt werden. Zentral erscheint mir hier die aus den oben dargestellten Positionen abgeleitete Erkenntnis, dass der neoliberale Geschlechtervertrag insbesondere an die Geschlechterperformanzen junger Frauen sowohl traditionelle wie auch neue, intensiviertere Ansprüche stellt, oder, um es mit Penny zu formulieren: «Women, in particular, must perform femininity as part of our work if we want to be paid, or protected, or to retain whatever dignity and standing we've managed to rip from the rough surface of the society we're stuck in.»²³³ Alle hier dargestellten Weiblichkeitstechnologien sind als vergeschlechtlichte Imperative zu lesen, die die junge Frau als individualisiertes, für das eigene Leben allein verantwortliches Leistungssubjekt anruft, ihr dafür bestimmte Freiheiten zugesteht, ihr aber zu-

231 Wilchins 2013, *Read My Lips – Sexual Subversion and the End of Gender*, Kapitel *A Question of Language*.

232 Butler 2002, *Performative Akte und Geschlechterkonstitution*, 312.

233 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 12.

gleich spezifische Strategien abverlangt, mit denen sie sich, bei aller Kompetenz, «wieder ins Feld des beruhigend Weiblichen einschreibt».²³⁴ Die Figur der exzellenten, um ihre stetige Weiterbildung und ihren sozialen Aufstieg bemühten Leistungsträgerin; das phallische, an der Rauch-Kultur vermeintlich als ermächtigte Akteurin teilnehmende *Female Chauvinist Pig*; das übersexualisierte und von einer kommodifizierten merkantilen Erotik vereinnahmte junge Mädchen, das im Rahmen eines (verinnerlichten) Narrativs der Sorge und unter den Bedingungen einer *rape schedule* den eigenen Bewegungsspielraum einschränkt oder sich, dem Abscheu vor exzessiver Weiblichkeit entsprechend, beständig kontrolliert, verleugnet und aushungert, und die Technik der postfeministischen Maskerade durchdringen und bedingen sich gegenseitig; sie scheinen den Identitätsspielraum junger Frauen bedeutend einzuzugrenzen. Eine aggressive Durchsetzung des heterosexuellen Imperativs, der, um mit Desportes zu sprechen, das «vorgeslechtliche Chaos» bannt, das sich in der populären King-Kong-Figur und in dem von ihr daraus abgeleiteten «King Kong Girl» manifestiert,²³⁵ erschwert darüber hinaus die Identifikation mit anderen als den heteronormativen Geschlechterbildern. Selbst die Therapie anorektischer junger Frauen, so Penny, vollziehe sich über die verordnete Aneignung einer femininen Identität als «straight femininity», als «a great unqueering».²³⁶ Die möglichen Beunruhigungen einer genderqueeren Identität werden mit all diesen Weiblichkeitstechnologien abgewehrt. Umso zentraler erscheinen in diesem Kontext feministisch-revolutionäre und -utopische Gegenentwürfe. Ihnen gilt der letzte Teil dieses Kapitels.

Feministisch-utopische Revolutionen?

«Gender determines the shape of our fantasies», konstatiert Penny, und sie macht bereits in der Sozialisierung von Kindern eine Vergeschlechtlichung aus, die die Imagination sozialer Alternativen beschränke: «Good little boys are supposed to dream about changing the world, but good little girls are supposed to dream about changing ourselves.»²³⁷ Mädchen, so auch Desportes, würde man beibringen, entweder «zu gehorchen, kokett und duckmäuserisch zu sein» oder zur Si-

234 McRobbie 2010, *Top Girls*, 154.

235 Vgl. Desportes 2007, *King Kong Theorie*, 127–131, Zitat 130.

236 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 40. So beschreibt Penny, dass sowohl sie als bisexuelle junge Frau als auch alle anderen Patientinnen in der Klinik gezwungen worden seien, sich besonders feminin zu kleiden und zu verhalten, um die Erlaubnis zu erhalten, die Klinik (vorübergehend) zu verlassen; «to become healthy we had to «embrace our femininity»». (38–40, Zitat 39)

237 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 38.

herstellung des persönlichen Erfolgs «einen Pakt mit den Mächtigsten» einzugehen,²³⁸ was eine effektvolle weibliche Revolution verhindere: «Das Syndrom der Geisel, die sich am Ende mit ihrem Kerkermeister identifiziert, ist hinreichend bekannt. Auf diese Weise überwachen wir uns zum Schluss gegenseitig, beurteilen uns gegenseitig aus der Perspektive desjenigen, der uns hinter dreifach gesicherten Türen verschliesst.»²³⁹ Es sei, so Penny, ein Wettbewerb, in dem es keine Siegerinnen geben könne: «There's no way to play the perfect-girl game and win.»²⁴⁰

Eine erste Strategie der Rebellion, so liessen sich Pennys und Despentés' Positionen vereinfachend zusammenfassen, müsste deshalb in einer Rückforderung des weiblichen Identitäts- und Bewegungsspielraums, in einer radikalen Wiederaneignung des weiblichen Körpers, des weiblichen Hungers und Begehrens liegen. So fordert Penny:

Society needs to acknowledge women's hunger. Not just our hunger for the 2,500 calories a day we need to fuel us through full and interesting lives, but our hunger for life, for love, for expansion of our horizons, our hunger for passionate politics, *our hunger to take up space* and to live and act out of our own flesh.²⁴¹

Und sie doppelt in ihrem Fazit zu *Unspeakable Things* nach: «We must be comfortable with knowing too much, but never knowing our place.»²⁴²

Mit und über diesen Anspruch hinaus gewinnt auch die Forderung an Resonanz, Gender wieder auf die politische Agenda (queer-)aktivistischer Bewegungen zu setzen. Schon in ihrer 2004 veröffentlichten, durch viele eigene Erfahrungen angereicherten Einführung *Queer Theory, Gender Theory* (dt. 2006, *Gender Theory*) vertritt Wilchins die Auffassung, dass Gender die Grundbasis jeder sexuellen Diskriminierung bilde und die Auseinandersetzung mit Genderbelangen deshalb auch zu jedem Emanzipationsprozess und zu jedem Kampf um Gleichberechtigung dazugehören müsse. Nach einer Phase verstärkter Auseinandersetzung mit Gender registrierte sie sowohl für bestimmte Strömungen der Frauenbewegung als auch für einen markanten Teil des Homoaktivismus eine Absage an Gender-Queerness, die bis weit in die 2000er-Jahre angehalten habe:²⁴³

238 Despentés 2007, *King Kong Theorie*, 140 und 141.

239 Ebd., 142.

240 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 55.

241 Penny 2010, *Meat Market*, 33, Hervorhebung M. K.

242 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 243.

243 Eine ähnliche Darstellung von Wilchins' Thesen, hier angewendet auf Bilderbücher zu «queeren» Tieradoptionen, findet sich bereits in Kalbermatten 2016, *Knurrende Enten und Bären mit Schnäbeln*, 196f.

In den siebziger und achtziger Jahren waren viele bereit, bis zu einem gewissen Grad über Rechte für Homosexuelle zu diskutieren, aber sie waren allem gegenüber, was die traditionellen Geschlechterrollen aushebelte und in Frage stellte (Gender-Queerness), aktiv feindselig eingestellt. [...] Homo-AktivistInnen begannen, sich von Gender-Fragen – und gleichsam von Fragen der Queerness – zu distanzieren. [...] Bis zum heutigen Tag wird Gender nicht mehr als Thematik von Homo-Aktivismus diskutiert. [...] Der Homo-Aktivismus hat auf die Angriffe von Konservativen damit reagiert, dass sie [sic] die Normalität von Homosexuellen hervorheben.²⁴⁴

Frauen durften demgemäss zwar zunehmend die gleichen Rechte in Anspruch nehmen wie die Männer, nicht aber «das Recht auf Männlichkeit selbst»,²⁴⁵ während Homosexuelle zunehmend das Recht einfordern durften, schwul oder lesbisch zu *sein*, nicht aber, sich queer zu *verhalten* und damit traditionelle Geschlechterrollen und -verhältnisse in Frage zu stellen: Frauen- wie Homosexuellenbewegungen mussten in einer Gesellschaft um grundlegende Rechte kämpfen, die bestehende Gendernormen vehement verteidigte. Der «neue Schwule» musste laut Wilchins «massentauglicher und gender-normativer» sein und sich in seiner geschlechtlichen Äusserung²⁴⁶ an hegemoniale Gendernormen anlehnen, während offensiv gegen die Gendernormen auftretende «Kampflesben» oder Transmenschen für Beunruhigung in den eigenen Bewegungen gesorgt hätten.²⁴⁷ Die Botschaft «Wir sind durchschnittliche, normale Leute wie ihr. Wir sind gar nicht so anders»²⁴⁸ sei vor dem gegebenen gesellschaftlichen Hintergrund als besonders erfolversprechende politische Repräsentationsstrategie betrachtet worden. In ähnlicher Weise galt es für Frauen, Weiblichkeit als «Garant» dafür anzubieten, «dass der Feminismus nicht zu weit gehen würde. *Zu weit* bedeutet in diesem Fall, sich Gender – also das Geschlechterverhältnis oder die Geschlechtsidentität – vorzunehmen.»²⁴⁹ Problematisch ist, dass über diese Strategie erneut eine Form der Normativität generiert wird, die Unauffälligkeit, Angepasstheit und eine Orientierung an hegemonialen Gendernormen als Rezept für (individuelles) Glück und (partielle) Gleichberechtigung repräsentiert, Differenz und

²⁴⁴ Wilchins 2006, *Gender Theory*, 29 f.

²⁴⁵ Ebd., 20.

²⁴⁶ Wilchins unterscheidet «gender expression (geschlechtliche Äusserung)» und «gender identity (Geschlechtsidentität)», wobei Erstere sich «auf die Manifestation des grundlegenden (Selbst-) Verständnisses eines Individuums, männlich oder weiblich zu sein, durch Kleidung, Verhalten, Körperpflege, Paarungsverhalten etc.» bezieht, also performativen Charakter hat, und Letztere auf «das innere Gefühl, das die meisten von uns haben, männlich oder weiblich zu sein» (vgl. Wilchins 2006, 21). *Gender expression* und *gender identity* sind somit nicht identisch, obwohl sie sich wechselseitig hervorbringen und beeinflussen.

²⁴⁷ Ebd., 29.

²⁴⁸ Ebd., 33.

²⁴⁹ Ebd., 20, Hervorhebung im Original.

Gender-Queerness dagegen ausklammert. Eine Auseinandersetzung mit der diskriminierenden, domestizierenden und nicht selten existenz- und lebensbedrohlichen Macht von Gendernormen, wie sie Wilchins als unumgänglich für jede echte Emanzipation ansieht, wird so umgangen: Wo sich der Ausbruch aus dem sozial sanktionierten in solch engen, immer wieder vehement nachgezogenen Grenzen hält, kann er weder zur Bedrohung heteronormativer Strukturen werden noch unterschiedlichste Identitäten und radikale demokratische Emanzipationsbestrebungen vereinen. Davon zeugt nicht zuletzt der in diesem Kontext oft als besonders trauriges Beispiel angeführte Entscheid der *National Organization for Women (NOW)*, sich 1968 (vorübergehend) von ihren lesbischen und bisexuellen Mitgliedern zu distanzieren, oder jener der Organisatorinnen des lesbischen *Michigans Womyn's Music Festival*, transsexuelle Frauen unter der «womyn-born womyn only»-Politik ab 1991 auszuschließen. Ebenso wäre die lange fehlende Bereitschaft von Frauen- und Homosexuellenbewegungen zu nennen, sich mit den Belangen von Trans- und Intermenschen auseinanderzusetzen.²⁵⁰ «Im Großen und Ganzen», bilanzierte Wilchins 2004, «spiegeln die Gruppen des feministischen Mainstreams weiterhin die in unserer Kultur weit verbreitete Ambivalenz in Bezug auf Gender wider und hüllen sich weitgehend in Schweigen zu Butch/Femme-Paaren, Transvestiten, Transsexuellen und Intersexuellen.»²⁵¹

Sowohl die Transgender-Bewegung als auch die Queer Theory dagegen hätten ab den 1990er-Jahren ein gutes Instrumentarium für die Kritik an und die Auseinandersetzung mit Gendernormen und identitätsbasierter Politik entwickelt, das es im politischen Aktivismus zu nutzen gälte – auch in Bezug auf die offensichtliche Verbindung von Homophobie und Frauenfeindlichkeit, die letztlich beide darauf zurückzuführen seien, «dass in einer männerzentrierten Kultur Frauen immer das «que(e)re» Geschlecht sein werden».²⁵² Weil das Überschreiten von Gendernormen laut Wilchins nach wie vor mit Scham besetzt sei, da es in den Bereich privater Unfähigkeit, die eigene Geschlechterrolle zu beherrschen, abgeschoben werde, statt als grundlegendes Bürgerrecht jedes Menschen auf freie Äusserung seiner Geschlechtsidentität zu gelten, sei die politische Notwendigkeit, für Genderrechte zu kämpfen, umso dringlicher: «Gender-Grenzen zu überschreiten hat

250 Zum Entscheid der NOW vgl. ebd., 22; zu den Diskriminierungs- und Ausschlusserfahrungen transsexueller Frauen in der lesbischen Kultur sowie speziell am *Michigan Womyn's Festival* und zum *Camp Trans* vgl. ebd. 2013, *Read My Lips*, Kapitel *The Menace in Michigan*; zum Kampf um Transgenderrechte inner- und ausserhalb des schwul-lesbischen Aktivismus und zu den Hierarchien innerhalb der Transgenderbewegung ebd. 2006, *Gender Theory*, 35–46.

251 Wilchins 2006, *Gender Theory*, 23.

252 Ebd., 24.

per Definition mit Differenz zu tun. Für Gender-Rechte einzutreten heisst, für das Recht einzutreten, anders zu sein.»²⁵³

Mehr als zehn Jahre nach diesem Plädoyer scheint unter gesellschaftskritischen Feministinnen ein weitgehender Konsens darüber zu bestehen, dass Gender als ein zentrales Traktandum der feministischen Agenda zu betrachten sei. «Gender oppression is part of a structure of social control grinding us all down, keeping us docile, making sure that men and women everywhere question power as little as possible», ist Penny überzeugt:

If we want to escape the straitjacket of gender under neoliberalism, we must stop trying so hard to hold ourselves and others up to impossible standards, standards we didn't set ourselves. We have to resist the schooled inner voice telling us to be good girls, tough boys, perfect women, strong men. If we are to realise a greater collective humanity, we must learn to see one another as human beings first.²⁵⁴

In Zusammenarbeit mit einer Gruppe gendertheoretisch und -politisch engagierter WissenschaftlerInnen und PraktikerInnen forderte Regina Frey vom Berliner *Genderbüro* 2006 eine Abkehr vom dualistischen Prinzip in der genderorientierten Bildungs- und Beratungsarbeit im Kontext von Gender-Mainstreaming-Programmen. In ihrem vor allem an GendertrainerInnen adressierten *Gender-Manifest* (2006) heben die VerfasserInnen hervor, dass in den institutionalisierten Programmen «Genderkonzepte dominieren, die die derzeitige Ordnung der Geschlechter eher reproduzieren als verändern», und stellen eine «zunehmende Interpretationsweise von Gender Mainstreaming als neoliberaler Reorganisationsstrategie zur Optimierung «geschlechterspezifischer Humanressourcen» und damit eine «Engführung des Gleichstellungsbegriffs» jenseits emanzipatorischer Ziele einer gleichberechtigten Teilhabe fest: «Wo vermeintlich geschlechtsspezifische Fähigkeiten als quasi natürliches Vermögen «entdeckt» werden, mutiert Gleichstellung zum cleveren Management angenommener Differenzen.»²⁵⁵

Entsprechend plädieren sie dafür, Gender wieder als «Analysekategorie» fruchtbar zu machen, um sie als «Ordnungskategorie» zu überwinden: «Unseres Erachtens geht es nicht darum, identifizierte Geschlechtsunterschiede zu managen, sondern die unserer Wahrnehmung immanenten Geschlechtsunterscheidungen zu identifizieren.»²⁵⁶ Das Manifest wolle dazu ermuntern, «geschlechtlicher Platzanweisung» aufgrund behaupteter natürlicher «Geschlechtscharaktere» entgegenzuwirken und als «Teil eines normativen Genderkorsetts zu identifizie-

253 Ebd., 33.

254 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 242.

255 Frey u. a. 2006, *Gender-Manifest*, 1.

256 Ebd., 2 und 3, Hervorhebungen im Original.

ren» – mit dem Ziel, dass aus «Geschlechterdualität» tatsächlich «Geschlechtervielfalt» werde.²⁵⁷

Einig ist man sich über diese Forderung nach einer kritischen Geschlechter- und Identitätspolitik hinaus in der Forderung nach einem Feminismus, der über die limitierte Form populärer Ermächtigungsfantasien hinausgeht, das heisst: über die Strategie, «an einer abgemilderten, medientauglichen Version des Feminismus»²⁵⁸ beziehungsweise eines populären Marktfeminismus festzuhalten, dessen Credo von «Choice» sich auf «die individuellen Entscheidungen von Frauen in Zusammenhang mit ihrem Körper und ihrem Äusseren auf einem postfeministischen Spielfeld»²⁵⁹ beschränkt. So setzen Hark und Kerner dem dominierenden Sparten- beziehungsweise Elitefeminismus, der sich darauf beschränkt, «berufliche Selbstentwürfe von Frauen mit höherem Bildungsabschluss zu thematisieren», während die Themen Armut, sozialer Ausschluss und Marginalisierung ausgespart werden, einen umfassenderen Entwurf feministischer Erkenntnis- und Handlungsziele entgegen:

Feminismus muss sich vielmehr – auch kritisch gegen sich selbst gewendet – der Frage stellen, ob und welche Antworten er anzubieten hat für die komplex ineinander verwobenen Herausforderungen einer globalisierten, homogenisierenden und zugleich zunehmend fragmentierten und segregierenden Welt; einer Welt, deren vordringlichstes Problem nicht die geglückte *Work-Life-Balance* westlicher «Unternehmerinnen ihrer selbst» ist, sondern der Zugang zu Nahrung und Behausung, die Erfahrung von Missbrauch und Gewalt, von Armut und Mangel, von Überflüssigkeit und verweigerter Anerkennung, von Rechtlosigkeit und Willkür, von Sexismus, Homophobie und Rassismus in ihren vielfältigsten Manifestationen.²⁶⁰

Die Vielfalt der Feminismen, befindet Klaus, erweise sich dabei durchaus als «janusköpfig, weil sich in den vermeintlich «neuen» Feminismen erstaunlich viele alte und frauenpolitisch mindestens konservative Positionen gegen den «alten» Feminismus artikulieren» und «Frauenpolitik [...] im neuen Feminismus ohne kritische Gesellschafts- und Machtanalyse aus[kommt]».²⁶¹ Zugleich aber sieht sie in dieser Vielfalt auch eine Chance für neue Verhandlungen und eine revitalisierte Debatte:

Es darf, kann und muss wieder um die moralisch richtige, politisch sinnvolle Strategie zur «Frauenbefreiung» gestritten werden. Der gesellschaftspolitisch konservative

257 Ebd., 3 und 5, Hervorhebung im Original.

258 McRobbie 2010, *Top Girls*, 57.

259 Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 256f.

260 Hark/Kerner 2007, *Der neue Spartenfeminismus*, 94f., Hervorhebung im Original.

261 Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*, 184 und 182.

Feminismus, der neue Elitefeminismus und der «alte», hochaktuelle gesellschaftspolitische Feminismus stellen dafür unterschiedliche Perspektiven bereit.²⁶²

In einem Interview mit *diestandard.at*, dem frauenpolitischen Channel der Onlineausgabe der österreichischen Tageszeitung *Der Standard* vom Februar 2010, betonen die Ökonomin Gabriele Michalitsch, die feministische Journalistin Elfriede Hammerl, die Aktivistin und Philosophin Sushila Mesquita und die 2012 verstorbene, feministische Künstlerin, Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin Gudrun Ankele denn auch die Notwendigkeit, trotz aller Unterschiede die Gemeinsamkeiten der neuen «Feminismen» im Blick zu behalten. Laut Michalitsch geht es bei aller Pluralisierung «um eine zentrale Analyse von Macht und Herrschaft auf Basis der Kategorie Geschlecht». Feminismus, meint sie, stehe dabei «klar für Veränderungswillen und Widerstand gegen Marginalisierung, Ausbeutung, Gewalt, Hierarchisierung»; er müsse gesellschaftskritisch sein, kapitalismuskritische Positionen mit einbeziehen und dürfe vor allem nicht «im Hinblick auf die Überlegenheit der eigenen Kultur instrumentalisiert» oder «in einer konsumtauglichen Art und Weise in den ökonomischen Verwertungszusammenhang eingebettet» werden.²⁶³ Auch Elfriede Hammerl sieht als Ziel aller feministischen Bestrebungen «eine Gesellschaft, in der Menschen nicht über ihr Geschlecht definiert werden, sondern in der jede und jeder das gleiche Recht auf individuelle Lebensentwürfe und die gleiche Chance auf deren Verwirklichung hat».²⁶⁴ Gudrun Ankele erachtet das Zusammenbringen queertheoretischer und feministischer Strömungen zu einem aktuellen, gesellschafts- und identitätskritischen «Queer-Feminismus» und die Überführung seines kritischen Potenzials in das realpolitische Zusammenleben als zentral und pocht darauf, dem stark institutionalisierten und oftmals nur noch deskriptiv angewandten Begriff Gender seine politische Brisanz zurückzugeben.²⁶⁵ Sushila Mesquita schliesslich fordert zusätzlich zu einer queertheoretischen und einer klar antirassistischen Position einen stärkeren Austausch von Feministinnen über die Altersgrenzen hinweg – und schliesslich vor allem auch «Raum für Utopien», für positive Entwürfe, die den politischen Aktivismus vorantreiben.²⁶⁶ Darin stimmt ihr Michalitsch zu:

Ich denke, dass eine Utopie ganz zentral ist für die Ausrichtung einer politischen Praxis. Vielleicht sollten wir es nicht Utopie, sondern Heterotopie nennen – der andere Ort, zu dem wir gelangen können, und vielleicht müssen wir den Weg auch immer wieder revidieren. Aber die Möglichkeit, die Gestaltbarkeit, die Änderbarkeit von Ge-

262 Ebd., 184f.

263 *Feminismus heute?* In: Ankele (Hg.) 2010, *absolute Feminismus*, Zitate 9, 8, 9.

264 Ebd., 10.

265 Ebd., 12f. und 15.

266 Ebd., 14 und 17, Zitat 14.

sellschaft, das muss unser Denken bestimmen. Wir leben nicht in ewig festgefügt Kategorien.²⁶⁷

Und damit wäre auch dieses Kapitel beim utopischen Impuls aller Kulturkritik, bei ihrem transformatorischen Potenzial angelangt; genauer: bei der Frage, ob aktuelle Geschlechterdebatten, in der Literatur wie in der feministischen Intervention, bei allen Negativbefunden auch ihre Utopien entwerfen. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang zunächst, dass die feministische Utopie im Gegensatz zur Staatsutopie Morus'scher Prägung nie aus der Literatur verschwunden ist. Wie Jacqueline Baumann und Rosmarie Zimmermann in ihrer Synthese eines Panelgesprächs über «Frauenutopien» anlässlich der Ringvorlesung *Utopien* an der Universität Zürich im Sommersemester 1986 festgehalten haben, kann das Verschwinden der Utopie nur dann konstatiert werden,

wenn die Frauen nicht berücksichtigt werden. Utopien, die heute geschrieben werden, werden vor allem von Frauen geschrieben, und es handelt sich dabei zum grossen Teil um positive Utopien, um Utopien, die sich konstruktiv mit alternativen, besseren Gesellschaftsformen befassen.²⁶⁸

Nach Ansicht der Beiträgerinnen zeichnen sich «Frauenutopien» zum einen durch eine starke Betonung des Kollektivs anstatt durch einzelne Heldinnen oder klare Hierarchien aus, und zum anderen durch eine Ausschaltung des Grenzen setzenden Moments, repräsentiert durch Männer: «Sie suchen in ihren Utopien Welten, in welchen sie gemeinsam etwas schaffen können, und Wege zu einer unabhängigen Identität.»²⁶⁹ Dadurch lasse die feministische Utopie «das Patriarchale weit hinter sich, bewegt sich ausserhalb der gegenwärtigen Denkstrukturen»; auch, wenn es oft an Begrifflichkeit mangle, «dieses Andere auszudrücken».²⁷⁰

Ich habe mit Margaret Atwoods *MaddAdam*-Trilogie und Gioconda Bellis *Republik der Frauen* lediglich zwei Texte angesprochen, die – bei allen Negativszenarien, die sie entwerfen, um sie zumindest teilweise zu überwinden – durchaus in der Tradition utopischer feministischer Entwürfe stehen. Diese Tradition ist ausserordentlich vielseitig. Sie speist sich zum einen aus sogenannten separatistischen Utopien; aus Imaginationen einer allein von Frauen bewohnten und/oder gelenkten Gesellschaft, wie sie bereits Christine de Pizan in ihrem Werk *Le Livre de la Cité des Dames* (um 1405) entwirft und wie sie später etwa von Charlotte Perkins Gilman in *Herland* (1915), von Joanna Russ in der Kurzgeschichte *When It Changed* (1972) oder von Sally Miller Gearharts Roman *The Wanderground*

267 Ebd., 15. Mit dem Begriff der Heterotopie beziehen sich die Autorinnen auf Foucault (vgl. Foucault (1967) 2006, *Von anderen Räumen*).

268 Baumann/Zimmermann 1987, *Frauenutopien*, 255.

269 Ebd., 260.

270 Ebd., 262.

(1979) imaginiert wird.²⁷¹ Allerdings zeigt Ferns auf, dass *Herland* und *The Wanderground* gerade durch die reine Umkehrung der für klassische Utopien kennzeichnenden maskulinen Ordnung in eine feminine bei allen kritischen Impulsen, die dadurch frei werden, doch eine zentrale Problematik dieser klassischen Utopien perpetuieren: «a conception of essential femininity that itself derives from the gender relations of their own society».²⁷² Zwar wird diese essenzielle Femininität nun analog zu differenzfeministischen Gedankenexperimenten als genuine Stärke, ja geradezu als utopisches und dem männlichen *überlegenes* Prinzip geadelt; die den Frauen zugeschriebenen Attribute und Tugenden wie Mütterlichkeit, Sorgsamkeit und Naturverbundenheit bleiben, im Unterschied zu den von Gioconda Belli vorgenommenen, wesentlich pluralistischeren Charakterisierungen aber doch einem traditionellen Wertekanon verpflichtet. Beibehalten wird ausserdem das aus der bürgerlichen Geschlechterordnung und ihrer Zuweisung von oppositionellen «Geschlechtscharakteren» hervorgegangene binäre Differenzsystem.²⁷³ Vielleicht könnte man den grundlegenden Unterschied zur männlichen Fantasie darin sehen, dass nun das *Männliche* als das «Anderer» markiert wird.

Differenzfeministisch-separatistischen Utopien gegenüber stehen feministische Utopien, die mit Moylan als «kritische» Utopien bezeichnet werden können – Texte etwa von Joanna Russ, Marge Piercy, Ursula Le Guin und Octavia Butler, die keinen utopischen Idealzustand imaginieren, sondern aus verschiedenen Perspektiven verschiedene Formen des Zusammenlebens beleuchten, deren Fragilität betonen, Fragen von Identität, Geschlecht und Geschlechterverhältnis ins Zentrum stellen und für Differenzen offen bleiben.²⁷⁴ Während separatistisch-feministische Utopien in der Future-Fiction keine Rolle mehr zu spielen scheinen,²⁷⁵ sind differenzfeministisch-utopische Impulse auf der einen Seite und die Impulse «kritisch» feministischer Utopien und Dystopien auf der anderen Seite dort von zentraler Bedeutung. In ihrer Anthologie *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction* lesen die Herausgeberinnen die Tatsache, dass zahlreiche dysto-

271 Zu «Separatist Utopias», speziell zu *Herland* und *The Wanderground*, vgl. Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 176–201; zu *When It Changed* vgl. Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, 8–15. Einen differenzierten Überblick über verschiedene feministische Utopien und ihre gesellschaftspolitischen Impulse anhand von zentralen Motiven und SF-Autorinnen bietet der von Barbara Holland-Cunz herausgegebene Sammelband *Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft*, (1986) 1987.

272 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 199.

273 Vgl. dazu insbesondere Hausen 1976, *Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere»*.

274 Vgl. dazu Moylan 2000, *Scraps of the Untainted Sky*, speziell 67–107 und 223–272 sowie Ferns 1999, *Narrating Utopia*, speziell 202–236.

275 Von diesem Befund ausgenommen sind «trügerische Idyllen» geschlechtergetrennter Gemeinschaften, die sich alsbald als dystopische Gebilde entpuppen, wie zum Beispiel in Lauren Olivers *Delirium*-Trilogie (2011–13).

pische Jugendromane nicht nur weibliche Figuren ins Zentrum stellen, sondern meist auch von Frauen verfasst wurden, gar als Indiz für eine Kontinuität der Tradition feministischer Science-Fiction.²⁷⁶ Ich werde also im Rahmen der folgenden Kapitel immer wieder auf die kritischen Impulse feministischer Utopien zurückkommen.

Auch in der aktuellen feministischen Debatte finden sich durchaus utopische Impulse. Zwar überwiegen in ihrer Kulturkritik die Pathologiebefunde – in Form der Diagnose eines starken Rechtsrutsches aller westlichen Gesellschaften, einer konservativen Retraditionalisierung, einer neuen Affirmation mysoginer, homophober, rassistischer und ausbeuterischer Strukturen, eines in Ironie und Humor verpackten neuen Sexismus und einer mit all diesen Prozessen und Phänomenen verknüpften Abwicklung des sozialkritischen beziehungsweise gesellschaftspolitischen Feminismus bei gleichzeitiger Instrumentalisierung des «neuen» Feminismus im Rahmen einer kulturellen Neoliberalisierung. Die jungen Frauen offerierten Identifikationsangebote und Weiblichkeitstechnologien werden übereinstimmend als wenig emanzipatorisch betrachtet. Und auch allgegenwärtige Gender-Mainstreaming-Prozesse werden oft eher als Bestandteil der Logik der Abwicklung des gesellschaftskritischen Feminismus, eher als «affirmativer Feminismus» denn als «genuin» feministische Politik betrachtet.²⁷⁷ In den Schriften etwa von Sylvia Walby, so McRobbie, werde Gender-Mainstreaming als «eine neue, modernisierte Form der feministischen Praxis» inszeniert, als «eine Verlagerung weg von autonomer [sozialistischer beziehungsweise radikal-separatistischer, M. K.] feministischer Aktivität hin zur Zusammenarbeit mit Staat und Zivilgesellschaft». Feministische Aktivität gruppiere sich «vermehrt um eine Art *überarbeiteten Gleichheitsfeminismus*, der mit neuen Formen liberaler Demokratie vereinbar sei».²⁷⁸ Walbys Modell eines langsamen Fortschritts, in dem Feminismus zu einer globalen, auf Koalition und Allianz statt Antagonismus ausgerichteten Bewegung geworden sei, bezeichnet sie als ««respektable» Version von Feminismus, «zurechtgemacht» für die Zustimmung durch die globale Regierungsgewalt».²⁷⁹

Man kann sich Gender Mainstreaming als ein konfliktfreies Ausgleichsprogramm oder -schema vorstellen, mit einem gewissen Mass an Gleichstellungspotenzial, das im Kern aber von den Strukturen und Institutionen des Kapitalismus aufgenommen und integriert werden kann.²⁸⁰

276 Vgl. Day/Green-Barteet/Montz 2014, *From «New Woman» to «Future Girl»*, zum Beispiel 10.

277 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 196–202, Zitat 196.

278 Ebd., 197, Hervorhebung M. K.

279 Ebd., 198 f., Zitat 199.

280 Ebd., 200.

Ein «Using *Gender* to undo *Gender*», wie Frey u. a. es sich erhofft haben,²⁸¹ hält McRobbie für wenig wahrscheinlich; die Förderung von Frauen könne im Gegenteil oft nur mithilfe des modern und professionell anmutenden, Gender-beunruhigenden beschwichtigenden Gender-Mainstreaming-Vokabulars erreicht werden. Zugunsten dieses Modells von Fortschritt und Professionalisierung erhielten feministische, queere oder postkoloniale Beiträge kaum noch Stimmen und Sichtbarkeit.²⁸²

Und doch geben sich viele Feministinnen – mal in verhaltenem, mal in verzweifelnem, oft in kämpferischem Ton – hoffnungsvoll, was die Neuformierung einer kritischen feministischen Politik betrifft. Die in ihren Manifesten und Aktionen wie auch in der feministischen Theorie generierten widerständig-subversiven Praktiken, revolutionären Ideen und utopischen Impulse werde ich im Rahmen meiner Analyse aktueller Future-Fiction-Texte thematisieren. Hier möchte ich lediglich auf ein paar wenige Indizien eines neu erwachenden, kritisch-geschlechterpolitischen und feministischen Bewusstseins und entsprechender Visionen hinweisen. So beschreibt Harris eine Vielfalt von Taktiken, Strategien und Räumen, mit und in denen sich junge Frauen eine Position jenseits der Dialektik von «success and failure» und der ihnen zugewiesenen Subjektpositionen erkämpfen und dabei sowohl neue Gemeinschaften gründen als auch neue Techniken des Widerstands erproben.²⁸³ Sowohl Penny als auch McRobbie beobachten, dass die Weltwirtschaftskrise mit ihren fatalen Auswirkungen gerade auf junge Menschen zu deren Repolitisierung geführt habe. McRobbie spricht angesichts einer zunehmenden Anzahl von Studierendenprotesten, *Occupy*-Bewegungen und Aktionen wie den *SlutWalks*, deren TeilnehmerInnen sich über die sozialen Medien untereinander vernetzen und sich gerade auch über Geschlechterthemen austauschen, in einem *Spiegel online*-Interview vorsichtig von einem «feministischen Frühling».²⁸⁴ Zusammen mit anderen Theoretikerinnen und Feministinnen fordert sie einen neuen «demokratischen Pluralismus»,

eine dauerhafte Mobilisierung der gesamten Bandbreite an radikalen sozialen Bewegungen einschliesslich des Feminismus, die darauf abzielt, gemeinsame Interessen zu definieren, voneinander zu lernen, die Forderungen anderer Gruppierungen ein-

281 Frey u. a. 2006, *Gender-Manifest*, 4.

282 Ebd., 202.

283 Vgl. Harris 2004, *Future Girl*, 11, sowie ausführlich 151–182.

284 «Wir erleben einen feministischen Frühling». Angela McRobbie im Interview mit Hannah Pilarczyk in: *Spiegel online*, 18. 5. 2013, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/angela-mcrob-bie-ueber-sexismus-feminismus-sheryl-sandberg-a-900448.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

zubeziehen und als Ergebnis dieses Austausches die eigenen Zielsetzungen zu modifizieren.²⁸⁵

Kunst und Populärkultur, so McRobbie, könnten dazu dringend notwendige «neue radikale Vorstellungswelten» liefern:

Es müssen soziale Räume eröffnet werden, die es Menschen ermöglichen, ihre Lebensumstände als eine Form von Unterdrückung zu verstehen, die sie mit anderen teilen. Solche radikalen Vorstellungswelten sind eine Quelle der Hoffnung, ein Ort, der Worte, Konzepte, Geschichten, Erzählungen und Erfahrungen bereitstellt, die nicht nur die Ursachen für eine missliche soziale Lage oder Machtlosigkeit verdeutlichen, sondern dabei helfen, Wege zu finden, diese Lebensumstände zu überwinden.²⁸⁶

McRobbie zufolge bedeutet eine heute dringender denn je benötigte «Politik der Artikulation», eine «ständige Auseinandersetzung um Bedeutungen zu führen».²⁸⁷

In diesem Kontext fordert Penny insbesondere dazu auf, das Internet (wieder) als politischen Ort zu nutzen. Bevor es, wie jeder andere öffentliche Raum auch, zu einem misogynen Ort geworden sei, hätten in diesem «not monolithic» und «lightly policed space» alle den Raum gehabt, sich auszudrücken – ein Umstand, der zum feministischen Revival um die Mitte der 2000er-Jahre geführt habe, auch wenn die inzwischen entstandene «schöne neue Welt» dem öffentlichen Raum hinsichtlich der Strategien, mit denen Frauen zum Schweigen gebracht würden, oft viel zu ähnlich sei.²⁸⁸ Zugleich beobachte sie eine neue Form des «online vigilantism», in dem Sexismus scharf geahndet würde, und darüber hinaus neue, furiose Versuche junger Frauen, sich Raum zurückzuerobern. «The internet is a new country, without laws and borders», betont sie, «and there is no reason for the old rules of men-talk-women-get-fucked to apply here for very much longer.»²⁸⁹ Mit den im Zuge der Wahl Donald Trumps zum Präsidenten der USA gestarteten *Pussy Hat*- und der eine internationale Debatte um Sexismus und sexuelle Übergriffe auslösenden *MeToo*-Bewegungen setzt sich diese Entwicklung fort. Auch in der Schweiz kam es unter anderem durch die *MeToo*-Debatte, durch neue Initiativen etwa für mehr Frauenräume, und nicht zuletzt durch den nationalen Frauen*streik vom 14. Juni 2019 zu einer neuen, starken feministischen Öffentlichkeit.²⁹⁰

285 McRobbie 2010, *Top Girls*, 81.

286 Ebd.

287 Ebd., 82.

288 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 157f.

289 Ebd., 196–200, Zitate 197 und 198.

290 Zum Frauen*streik in der Schweiz siehe etwa www.14juni.ch (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

In jüngster Zeit hat sich auch die kinder- und jugendliterarische Verlagslandschaft für genderkritische und queere Literatur jenseits des klassischen Problemromans geöffnet. Im deutschen Raum erschien etwa mit dem von den *Missy Magazine*-Redakteurinnen Sonja Eismann, Chris Köver und Daniela Burger verfassten Buch *Glückwunsch, du bist ein Mädchen* (2013) ein Ratgeber, der pubertierenden Mädchen nicht erklärt, dass sie auf ihre etwas andere Weise genau so toll seien wie Jungs (wenn nicht noch ein bisschen toller), sondern ihnen im Rückgriff auf queerfeministische Geschlechter- und Identitätstheorien deutlich macht, dass sie das Mädchensein gelernt haben wie eine Rolle, die man Tag für Tag aufführt, meist, ohne es zu bemerken, und sie dazu auffordert, über Feminismus nachzudenken, Geschlechter- und Rassenstereotypen mit angemessener Wut und selbstbewussten Gegenentwürfen entgegenzutreten und sich von hegemonialen Vorstellungen des «Mädchenseins» nicht einschränken zu lassen. Eismann, Köver und Burger bedienen gerade keinen Mainstreamfeminismus, der auf individualisierte weibliche Handlungsmacht setzt, sondern machen deutlich, dass Emanzipation eine höchst politische Angelegenheit ist, die der engagierten individuellen und gesellschaftlichen Arbeit bedarf. Mit ihren Texten zu historischen Befreiungsbewegungen und -momenten, aber auch mit ihren Porträts heutiger Queer-Aktivistinnen, Performancekünstlerinnen und SportlerInnen kommen sie darüber hinaus auch der von Feministinnen oft erhobenen Forderung nach, den Dialog zwischen den Generationen und zwischen den unterschiedlichsten Interessengruppen anzuregen.²⁹¹ Mit *DAS machen?* legten die österreichische Schriftstellerin Lilly Axster und die Schweizer Illustratorin Christine Aebi 2012 ein «Aufklärungsbuch» vor, das sexuelle Identität als fließend, wandelbar und jenseits heteronormativer Codes konzipiert.²⁹² Und nicht zuletzt erschienen insbesondere in den letzten Jahren in den USA zahlreiche Sachtexte und Romane mit LGBT-Themen beziehungsweise -Charakteren in den Hauptrollen, die den Coming-of-Age- und Coming-out-Prozess jenseits der problemorientierten Jugendliteratur der Vorgängerdekaden, aber mit viel Sensibilität für die Geschichte der Befreiungsbewegungen, für aktuelle politische Diskurse und für persönliche wie politische Fragen nach Identität und Geschlecht darstellen.²⁹³

291 Vgl. Eismann/Köver/Burger 2013, *Glückwunsch, du bist ein Mädchen – Eine Anleitung zum Klarkommen*, dazu Kalbermatten 2013, *Glückwunsch, du bist ein Mädchen*. Neue feministische Sachbücher und Ratgeber sind etwa Juliane Frisse: *Feminismus* (Carlsen 2019); Julia Korbik: *How to Be a Girl* (Gabriel 2018) und Amina Bile/Sofia Nesrine Srouf/Nancy Herz: *Schamlos* (2019; Original norw. *Skamløs*).

292 Vgl. Axster/Aebi 2013, *DAS machen? Ein Aufklärungsbuch*.

293 Zu nennen wären hier etwa die Wiederauflage von Andreas Steinhöfels Adoleszenzroman *Die Mitte der Welt* (1999); James (heute Juno) Dawsons LGBT-Ratgeber *This Book is Gay* (2014) sowie, unter vielen anderen, die folgenden Romane: Nick Burd: *The Vast Fields of Ordinary*

Auch die Forderung danach, queerfeministische Theorie wieder vermehrt für Aktivismus und Alltag fruchtbar zu machen, findet Resonanz. Hier seien nur zwei jüngere Beispiele genannt. Im Zeichen einer Verbindung von feministischer Theorie, künstlerischer Praxis, Publizistik, politischem Aktivismus und Alltag stand die von der Heinrich-Böll-Stiftung und Veranstalterinnen des feministischen *Missy Magazine* und des Gunda-Werner-Instituts ausgerichtete Konferenz *Dare the Im_possible / Wage das Un_mögliche – Das 21. Jahrhundert feministisch gestalten* vom 15. bis 18. Oktober 2015 in Berlin.²⁹⁴ Um eine feministisch gestaltete Zukunft und um «Dystopien und Utopien für das 21. Jahrhundert» drehte sich die von Frauenstudien München ausgerichtete Tagung *Der nächste Schritt* vom 8. bis 9. Juni 2018 in München mit Schwerpunkten zu Ökonomie, Stadtpolitik, digitaler Partizipation und Ökofeminismus.²⁹⁵

Was nun die von McRobbie aufgeworfene Frage betrifft, ob die Reaktivierung eines radikal-sozialkritischen Feminismus unter den gegebenen kulturellen Vorzeichen möglich ist, geben sich die heute aktiven Feministinnen optimistisch; ihre Einleitungen und Schlusskapitel sprechen nicht selten von einer Revolution, die radikal mit den bisherigen Verhältnissen bricht. «Der Feminismus ist eine Revolution, nicht etwa eine Neuordnung bestimmter Marketinganweisungen [...]», schreibt Despentes in den letzten Zeilen von *King Kong Theorie*. «Feminismus ist ein kollektives Abenteuer, für Frauen, für Männer und für die anderen. Eine Revolution, die gut läuft.»²⁹⁶ Und Penny spricht von der revolutionären Kraft queerfeministischer Wut:

I believe that if anything can save us in this fraught and dazzling future, it is the rage of women and girls, of queers and freaks and sinners. I believe that the revolution will be feminist, and that when it comes it will be more intimate and more shocking than we have dared to imagine.²⁹⁷

Betrachtet man die lauten Stimmen von Feministinnen wie Laurie Penny, Ariel Levy, Virginie Despentes oder Jessica Valenti, das grosse Echo der *Slutwalks*, der

(2009); David Levithan: *Will Grayson, Will Grayson* (2010, mit John Green), *Every Day* (2012), *Two Boys Kissing* (2013) und *Hold Me Closer* (2015); Benjamin Alire Saénz: *Aristotle and Dante Discover the Secrets of the Universe* (2012); Jennifer Gooch Hummer: *Girl Unmoored* (2013); Patrick Ness: *More Than This* (2013); Elisabeth Eitz: *Alles nach Plan* (2015); Lisa Williamson: *The Art of Being Normal* (2015) sowie neuerdings zahlreiche Coming-of-Age-Geschichten mit schwulen, lesbischen, bisexuellen und TransgenderprotagonistInnen. Vgl. dazu auch Kalbermatten 2017, *Küsse öffnen die Welt*.

294 Zum Tagungsprogramm: www.gwi-boell.de/sites/default/files/uploads/2015/04/web_151015-18_fly_daretheimpossible_a4_v109.pdf (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

295 Zum Tagungsprogramm: www.frauenstudien-muenchen.de/wp-content/uploads/2018/03/4_Frauenstudien_Ticketino_900x900px.jpeg (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

296 Despentes 2009, *King Kong Theorie*, 166f.

297 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 4.

Pussy Hat-Bewegung, der *MeToo-Debatte* und des Frauenstreiks als Symptome einer revitalisierten feministischen Bewegung, erscheint ein neuer feministischer Frühling tatsächlich denkbar. (Was er vermutlich *nicht* mit sich bringen wird, ist das Ende der Männer.)

Von weiblicher Rebellion sprechen denn auch Sara K. Day, Miranda A. Green-Bartet und Amy L. Montz in ihrer 2014 herausgegebenen Anthologie *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Ähnlich wie die Figur der «New Women» des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts würden die Protagonistinnen jüngerer Future-Fiction sowohl aufgrund ihrer Adoleszenz als auch ihrer Rebellionen gegen einschränkende soziale Strukturen einen liminalen Status besetzen – einen Status, dem in den Texten ein ermächtigender Effekt zugeschrieben werde: «[...] adolescent women protagonists in such dystopian novels both recognize their liminal situations and, over time, use their in-between positions as a means for resistance and rebellion against the social orders that seek to control them». ²⁹⁸ Eine zentrale These der Herausgeberinnen lautet, dass die Figur der jungen Rebellin gerade auch hinsichtlich aktueller gesellschaftlicher Zuschreibungen einen liminalen Status einnehme, eine diskursive Position zwischen «empowerment and passivity», zwischen «vulnerability» und «power». ²⁹⁹

Ich habe in diesem Kapitel Diskurse und Narrative skizziert, die massgeblich an der (Neu-)Definition und (Neu-)Formation westlicher Weiblichkeit im Postfeminismus beteiligt sind, und schliesse mich der These der Herausgeberinnen von *Female Rebellions* an, dass Future-Fiction-Romane zu dieser (Neu-)Verhandlung weiblicher Adoleszenz beitragen. ³⁰⁰ Dass sie dabei an zwei auf den ersten Blick widersprüchlichen Diskursen partizipieren – «to understand young women as both strong and vulnerable, both passive citizens and potential leaders» ³⁰¹ – wird zu Recht als ein herausragendes Merkmal dieser Romane gewertet. Während Day, Green-Bartet und Montz schreiben, dass die Rebellinnen der Future-Fiction in direktem Widerspruch zur hegemonialen kulturellen Auffassung passiver beziehungsweise ohnmächtiger (junger) Weiblichkeit stehen und ihr Interesse auf die erzählerischen Mittel richten, mit denen der dystopische Modus junge Frauen ermuntert, den Status quo herauszufordern, ³⁰² gilt mein Interesse stärker der Frage,

²⁹⁸ Day/Green-Bartet/Montz 2014, *From «New Woman» to «Future Girl»*, 3.

²⁹⁹ Ebd., 4 und 5.

³⁰⁰ Vgl. ebd., 6: «[...] these dystopian novels participate in the redefinition of adolescent womanhood even as they call attention to the liminal spaces that their protagonists frequently inhabit.»

³⁰¹ Ebd., 6.

³⁰² Vgl. ebd., 4. Die einzelnen Beiträge der Anthologie, die sich differenziert mit den in der Future-Fiction generierten Bildern weiblicher Rebellion beschäftigen, werden in meinen Einzelanalysen gewürdigt.

wie sich die in aktuellen Geschlechterdebatten eng verzahnten und keineswegs polar entgegengesetzten Narrative weiblicher Verletzlichkeit und Omnipotenz in der Future-Fiction vor dem Hintergrund einer postfeministischen kulturellen Landschaft in der Konstruktion und Dekonstruktion unterschiedlichster Weiblichkeitsbilder und -technologien verknüpfen.

In den Future-Fiction-Romanen, um die es im Folgenden gehen wird, finden sich zum einen die *individualistisch-ermächtigenden Narrative*, die vor allem McRobbie, Harris und Penny als rhetorische Essenz des neoliberalen Geschlechtervertrags beschreiben: Den defizitären Systemen, die in kulturkritischer Absicht entworfen werden, treten junge weibliche Figuren mittels spezifischer Individualisierungs- und Selbstoptimierungsstrategien als kompetente, autonome und wettbewerbsorientierte AkteurInnen und Leistungssubjekte entgegen. Sie verkörpern dabei zentrale Elemente gegenwärtiger Meritokratien – nonkonform sind sie in Bezug auf die dystopische Zukunftsgesellschaft, nicht aber in Bezug auf die hegemonialen Werte gegenwärtiger neokapitalistischer Gesellschaften. Zugleich finden sich zahlreiche Narrative, in denen die *Zukunft weiblicher Identitäts-, Beziehungs- und Handlungsspielräume als besonders prekär inszeniert*, weibliche Identität reessenzialisiert, im Rahmen eines Restitutionsprojektes re-traditionalisiert und zugleich als Ressource imaginiert wird. Dieselben Motive der Gefährdung, aktualisiert insbesondere in apokalyptischen und postapokalyptischen Settings, können aber auch zum Anlass einer *Kritik an den Ikonisierungs-, Selbstoptimierungs- und Regulierungsstrategien und den mit ihnen verknüpften Weiblichkeitstechnologien* werden, denen junge Frauen unterworfen sind und denen sie sich unterziehen. Die so hervorgebrachten Identitäten werden von den Texten als Schauplatz konfligierender Interessen und Diskurse sichtbar gemacht; nicht selten klingen in den utopischen Horizonten dieser Texte ausserdem wichtige Aspekte feministischer Machtkritik und Widerstandspolitik an. Und schliesslich lassen sich Versuche ausmachen, Räume zu öffnen für eine *Dekonstruktion sowohl traditioneller als auch neuerer Identitäts- und Geschlechterbilder, -technologien und -politiken*. Insbesondere die an Donna Haraways einflussreiches *Manifest für Cyborgs* anknüpfende, revitalisierte Figur der hybriden, posthumanistischen Cyborg wird in meiner Arbeit als kulturkritische und utopische Denkfigur gefasst, «an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt», die aber auch im 21. Jahrhundert als eine «imaginäre Ressource» zur Bildung neuer, feministisch-politischer Utopien und gegen die «Informatik der Herrschaft» antritt.³⁰³

303 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34 und 71.

[zurück](#)

Enden des Menschen – Die Geschlechterpolitik der Apokalypse

Apokalypsen, Weltuntergangsszenarien und Fantasien vom Ende des Menschen bebildern der österreichischen Kulturwissenschaftlerin Eva Horn zufolge (nicht nur) in populären Medien «ein Zukunftsgefühl, das ein in den letzten Jahren immer wieder verwendeter Titel schön auf den Punkt bringt: *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*».¹ Auch in der Jugendliteratur haben Katastrophennarrative Konjunktur. So imaginieren die in diesem Kapitel beleuchteten Future-Fiction-Werke eine Welt, in der ökologische und soziale Katastrophen das Leben der Menschen und das Gesicht von Gesellschaft und Zivilisation unwiderruflich verändert haben. In fiktionaler Form werden in diesen Texten auf der einen Seite aktuelle Umwelt-, Klima- und Wissenschaftsdiskurse verhandelt. Als «politische Fantasien» fungieren diese Untergangsvisionen aber auch in Bezug auf eine in ihnen imaginierte «Essenz der Menschen und der Dinge», welche die Katastrophe, ihrer säkularisierten Offenbarungsfunktion gemäss, freilegt.² Anhand von Timothée de Fombelles *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme* und Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie soll erkundet werden, welche virulenten gegenwärtigen Geschlechterdiskurse in den kulturkritischen Offenbarungen und in den Visionen einer prekären Zukunft von Weiblichkeit und Geschlechterverhältnis verhandelt und welche Vorbildsubjekte im Rahmen ihrer utopischen Impulse hervorgebracht werden.

¹ Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Zukunft als Katastrophe* (E-Book).

² Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*, Zitate 105 und 106.

Die Offenbarungsfunktion der Apokalypse und ihre geschlechterpolitischen Narrative: *Céleste* oder *Die Welt der gläsernen Türme*

Die Wüstenausbreitung in Afrika, die Überflutung der indischen Küsten, alle ökologischen Katastrophen der Welt erschienen auf dem Körper von Céleste. Jeder Schlag gegen unsere Erde traf Céleste. Céleste litt an nichts anderem als an der Krankheit unseres Planeten. Langsam und qualvoll würde sie daran sterben. Ihr Blut musste verschmutzt sein wie die Meere und Flüsse, und ihre Lungen wie die Qualmglocke über unseren Städten.

Timothée de Fombelle, *Céleste* oder *Die Welt der gläsernen Türme*, 62.

Céleste ist die weibliche Haupt- und zugleich die Titelfigur einer von Julie Ricossé illustrierten Erzählung des französischen Autors Timothée de Fombelle. Der Text erschien erstmals 2009 unter dem Titel *Céleste, ma planète* und wurde 2010 als *Céleste* oder *Die Welt der gläsernen Türme* in deutscher Übersetzung publiziert.³ Sowohl die französische als auch die deutsche Ausgabe benennen und visualisieren die Protagonistin in ihren Paratexten gleich mehrfach; sie tun dies aber auf sehr unterschiedliche Art – und mit unterschiedlichen diskursiven Funktionen. Das Buchcover der französischen Ausgabe (Abb. 8) ist als ganzseitige Illustration gestaltet. Sie zeigt auf der unteren Bildhälfte eine männliche Figur, die eine weibliche Figur mit langem blondem Haar und weissem Kleid in sichtbarer Eile durch einen dunklen, verschneiten Wald trägt. Durch ein dichtes, tiefgraues Wolkenmeer von den mächtigen Baumstämmen geschieden, aber gleichsam wie aus ihnen herauswachsend, erheben sich im oberen Bildteil die Wolkenkratzer einer Grossstadt in den Himmel; grell von unten beleuchtet, scheint die Skyline in Flammen zu stehen. Die Bildsprache lehnt sich damit nicht nur an die visuellen Szenarien der Apokalypse an; sie inszeniert zugleich in säkularisierter Form deren dichotome Struktur.⁴

3 Da die Illustrationen von Julie Ricossé einen zentralen Bestandteil des Romans bilden, werden sie in die Analyse einbezogen. Zitiert wird aus der deutschen Übersetzung von Tobias Scheffel und Sabine Grebing.

4 Vom «rigorose[n] Dualismus» der Apokalypse spricht Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 338; von der «typisch apokalyptischen, dualistischen Bilderwelt» Vondung 2000, *Apokalypse*, 27. Als «regressiv in ihrem Dualismus und ihrer Radikalität und progressiv in ihren Zukunftsvisionen» bezeichnet Busse die Apokalypse (2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 3); von



Abb. 8: Französische und deutsche Ausgabe des Romans von Timothée de Fombelle: *Céleste, ma planète* (Folio Junior 2009) / *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme* (Gerstenberg 2010).

Das deutsche Cover nimmt die dichotome Visualisierung von Natur und Stadt auf, inszeniert die Natur und ihre (drohende) Zerstörung aber, analog zum Erzähltext, allegorisch. Sie zeigt die Stadt mit ihren gläsernen Hochhäusern in zwei hellgrün unterlegten Vignetten oberhalb der Titelei auf schwarzem Hintergrund. Die untere Hälfte des Covers ist dem violett eingefärbten Porträt beziehungsweise der «Grossaufnahme» eines Mädchens gewidmet, das dem/der BetrachterIn mit einem angedeuteten Lächeln in die Augen blickt.⁵ Die Stirn dieser jungen Frau ziert ein herzförmiges Mal. Dessen Bedeutung offenbart sich erst im Mittel-

einer ihr inhärenten «Dialektik» spricht Voßkamp 2011, *Utopie und Apokalypse*, und Schipper (2010, *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen*) benennt den «strengen Dualismus» der Apokalypse als «Gegenüber von dem, was man tun, und dem, was man lassen soll» (60).

⁵ Im Gegensatz zum Cover der französischen Ausgabe verwendet die deutsche Ausgabe für die Covergestaltung Illustrationen von Julie Ricossé, die sich auch innerhalb des Buches finden.

punktereignis des Textes beziehungsweise seinem Wendepunkt.⁶ Aufgeklärt werden wir zeitgleich mit dem Protagonisten, der einen zufällig entdeckten Zeitungs-aushang mit einem Foto aus Célestes Krankenakte vergleicht – eben jenem «Foto», das auch im paratextuellen Rahmen des Covers erscheint:

Und ich hatte eine Erleuchtung. Dieses Bild hatte ich schon einmal gesehen. Der letzte Hektar Amazonas-Regenwald. Nicht grösser als ein Wäldchen. Von oben gesehen gab es nur noch dieses angefressene Herz. Man hatte diesen letzten Winkel Wald mit Stacheldraht eingezäunt. [...] Ich fand die Grossaufnahme von ihrer Stirn. Ich hatte recht. Es war exakt die Form des geschrumpften Amazonaswaldes.⁷

Der Vergleich der Buchcover mit dieser Textstelle offenbart bereits das kulturkritische Programm des Textes: Er erzählt im Gestus restitutiver Kulturkritik davon, «wie die Zivilisation die Natur auffrass und die Intaktheit des Ursprungs Schritt für Schritt verspielte».⁸ Das Cover der französischen Ausgabe transportiert diese Botschaft gänzlich wortlos, was deshalb funktioniert, weil restaurative Kulturkritik auf vertrauten Mythen und Stoffen basiert⁹ – hier die degenerierte, vom «Naturzustand» entfremdete Stadt, die ihrem bevorstehenden Kollaps entgegen zu «wachsen» scheint, dort die (noch) intakte Natur, die allerdings im Schatten der sich ausbreitenden Zivilisation zu verschwinden droht. Oder auch: Hier der «Ursprung», der «Naturzustand» – dort der Verfall, das dem Untergang geweihte (westliche) Zivilisationsmodell. Das deutsche Cover vollzieht diese Dichotomisierung auf den ersten Blick weniger drastisch. Allerdings werden die Bilder der Stadt und das Porträt der später mit dem «kranken» Planeten assoziierten Céleste räumlich und farblich noch schärfer voneinander getrennt; hier besteht überhaupt keine Verbindung mehr, der Ursprung scheint, um noch einmal mit Konersmann zu sprechen, bereits unwiderruflich verspielt. Titel und Untertitel der deutschen Version setzen *Céleste* auf der einen und die *Stadt der gläsernen Türme* auf der anderen Seite ausserdem bereits im Paratext als Kontraste. Deren Unversöhnlichkeit bestätigt implizit auch der Protagonist, wenn er inmitten der gläsernen Konsumtempel an die verschwundene Freundin denkt und sich fragt, ob er sich ihre kurze Präsenz in seinem Leben nur eingebildet hat: «Wie konnte man in dieser Welt daran glauben, dass eine Céleste existierte?» (58)

6 Die Begriffe sind der Novellenforschung entnommen, in deren Nähe die Erzählung aufgrund ihrer textuellen Verfahren gerückt werden kann (vgl. zur Novelle zum Beispiel Zymner 2007, *Texttypen und Schreibweisen*, 52–54, oder Lahn/Meister 2008, *Einführung in die Erzähltextanalyse*, 53 f.).

7 *Céleste*, 60 und 61. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

8 Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 61.

9 Vgl. zur «Lakonie» und «Kommentarunbedürftigkeit» restitutiver Kulturkritik ebd., 61 f.

Während der einfache französische Titel die weibliche Figur bereits vor dem Einstieg in den eigentlichen Erzähltext als Personifikation der Erde – *Céleste, ma planète* – identifiziert, wird diese Allegorie auf dem deutschen Cover vorerst nur visuell inszeniert: Sie muss im Verlauf des Romans erst entschlüsselt werden. Auf Handlungsebene kommt diese Aufgabe dem männlichen Protagonisten zu. Denn Céleste ist zwar Titelfigur, nicht aber Ich-Erzählerin; sie ist auch keine erlebende Figur, aus deren Sicht erzählt wird; und wir erhalten während der ganzen Geschichte keinen Einblick in ihr Innenleben. Vielmehr begegnen wir dem rätselhaften Mädchen nur in der Aussensicht. Denn die fixierte interne Fokalisierung bleibt mit Ausnahme des Epilogs durchgängig auf die Wahrnehmung des 14-jährigen Ich-Erzählers beschränkt.¹⁰ Im Rahmen der im Text realisierten Autorfiktion besetzt er die Position des Chronisten und Berichterstatters; er hat sich, wie er zu Beginn des ›Buches im Buch‹ erklärt, zum Ziel gesetzt, in einem dünnen Schreibheft die Ereignisse zu dokumentieren, in deren Verlauf er Céleste kennen und lieben gelernt und schliesslich gerettet hat. Und er tut dies einerseits im Bewusstsein, dass sein Bericht aufgrund der – bis auf die Kälte noch nicht näher benannten – Umstände seiner Situation zum Zeitpunkt des Erzählens rudimentär und unvollständig bleiben muss, andererseits aber im Gestus grosser Dringlichkeit:

Heute schreibe ich ihren Namen oben auf dieses kleine durchnässte Heft, das mir noch geblieben ist. Es ist kalt. Das Feuer ändert daran nichts. Ich weiss nicht, warum die Tinte meines Stiftes nicht einfriert. Die Seiten werden nicht ausreichen, um aus dieser Geschichte einen Roman zu machen, sie reichen gerade mal, um eine Spur zu hinterlassen, eine blaue Spur von dem, was mein Leben verändert hat und die Welt hätte verändern können. Céleste. (5 f.)

[Und später:] Jetzt habe ich schon mehrere Seiten gefüllt und noch nicht einmal angefangen, das Eigentliche zu erzählen. Ich muss schneller machen. Es ist kalt. Draussen kommt Wind auf. (14)

Der junge Chronist also tritt als ›Stimme‹ des Geschehens auf, er organisiert den Erzähldiskurs. In den aus der Distanz geschilderten Ereignissen erscheint er als erlebendes und handelndes *Subjekt*; als *Erzähler* dagegen ruft er das Rätsel um Céleste ins Leben, löst es auf und verleiht ihm im Akt des Erzählens seine Form. Céleste ist *Objekt* seines Erzählens – sie stellt den *Stoff* seiner Geschichte. Zusätzlich zur bereits erwähnten Dichotomisierung von Natur und Kultur beziehungsweise bedrohter Natur und verschlingender Zivilisation erfolgt hier also eine seit der Antike belegte und etwa in Aristoteles' Naturphilosophie artikulierte

¹⁰ Begriffe nach Genette, dargestellt bei Martínez/Scheffel 2003, *Einführung in die Erzähltheorie*, 63–67.

Identifizierung des Männlichen «mit dem gesetzgebenden, aktiven Prinzip der Form» und des Weiblichen mit der «passive[n], formbare[n] Materie».¹¹

In seinem aus vorerst noch unbekannter Distanz verfassten, kommentierenden und wertenden Bericht erzählt der Junge zunächst von seinem Leben in der Welt der gläsernen Türme.¹² Hier verbringt er seine schulfreie Zeit allein in einer riesigen Wohnung – «Es gab sieben Gästezimmer und keine Gäste» (10) – im Turm *Immensity*. Seine Mutter, Kadermitarbeiterin des führenden globalen Industriekonzerns *Industry*, sieht er einmal monatlich im Wartezimmer ihres Büros in der Chefetage (11). Bis auf die Besuche seines Schulfreundes Briss, Sohn eines Fassadenreinigers, der ihm jeden Abend dabei hilft, die von seiner Mutter veranlassenen, verschwenderischen Lebensmittellieferungen zu vertilgen, ist er auf sich allein gestellt. Allerdings ist es genau diese Isolation, die ihn inmitten einer anonymen «Masse» von Zukunftsmenschen zu einer individuellen, autonomen Persönlichkeit, geradezu einem Prototypen des nonkonformen Aussenseiters reifen lässt, wie ihn schon die klassische Dystopie entwirft. Die Vergnügungen der grösstenteils virtuellen Konsum- und Unterhaltungskultur, in der sich Briss virtuos bewegt, üben auf ihn keinerlei Reiz aus; vielmehr assoziiert er die moderne Technik in kulturpessimistischer Manier mit stumpfer Abhängigkeit: «Ich habe nie ein Handy gehabt. Und wenn ich ein Hund wäre, würde ich keine Leine wollen.» (25) In scharfen Kontrast zu dieser «seelenlosen» Kultur wird dagegen die «klassische» Musik gesetzt; sie ist, wie der Erzähler reflektiert, seine alleinige Erzieherin gewesen: «Ich war der einzige Junge auf der Welt, der noch nie eine andere Tastatur angerührt hatte als die eines Klaviers.» (67) Das Klavierspiel, dem er sich als Autodidakt widmet, kennzeichnet den Erzähler auch über diese reichlich krude Polarisierung hinaus als Figur, die immer schon ausserhalb des eigenen Zeitalters gestanden hat und die, noch vor der bewussten Erkenntnis, auf intuitive Weise, eben durch die Kunst, sowohl die Mangelhaftigkeit dieses Zeitalters als auch den eigenen prekären Status darin erkennt. «Ich hatte nie Klavierunterricht», erklärt er. «Ich spiele, was ich im Kopf und in den Fingern habe. Traurige Melodien. Wenn ich wirklich auf das gehört hätte, was meine Finger spielten, hätte ich wissen können, dass ich nicht richtig im Leben stand.» (13)

Dieses vorerst nur intuitive, schlummernde Wissen bedarf, um zu reflektiertem und vor allem handlungsleitendem Wissen zu werden, einer Figur, die als «disruptive force» in sein Leben tritt: Céleste. Bis zur Begegnung mit diesem Mädchen unbekannter Herkunft – «Wir wussten nicht so recht, woher sie kam. Sie

¹¹ Deuber-Mankowsky 2005, *Natur/Kultur*, 205.

¹² Die folgenden Überlegungen basieren zum Teil auf bereits zum Thema veröffentlichten Artikeln, vgl. vor allem Kalbermatten 2016, «*The world may need you, one day*»; ebd. 2014, «*She was rewiring herself once again*»; und ebd. 2010, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*.

lebte mit ihren Eltern auf der Spitze des 330ers.» (14) – hat sich der Erzähler, von einer ersten unerwiderten Schwärmerei enttäuscht, geschworen, sich nie wieder zu verlieben (8). Céleste bringt diesen Entschluss ins Wanken. Der Ich-Erzähler trifft sie im Fahrstuhl ins 120. Stockwerk, auf dem sich die Schule befindet, und stellt fest, dass sie anders ist als die Stadtmenschen, die er kennt: «Céleste duftete nach warmer Erde.» (16) Als sie sich in der Schule auf den freien Platz neben ihn setzt, erinnert er sich an ein Kindheitserlebnis im Zirkus: «Der Tierbändiger liess einen schwarzen Panther direkt auf dem Stuhl neben mir Platz nehmen. Der Augenblick, in dem Céleste sich an den kleinen Tisch neben mir setzte, hat bei mir ein bisschen dasselbe Gefühl hinterlassen.» (16)

Céleste also hat nicht nur einen *Namen* – im Kontrast zum männlichen Protagonisten, der über seine künstlerischen und intellektuellen Fähigkeiten repräsentiert wird, hat sie vor allem einen *Körper*. Es ist ein Körper, der vom Erzähler von der ersten Begegnung an immer wieder in Naturmetaphern und -vergleichen beschrieben wird. Die dazu im Kontrast stehende Namenlosigkeit des Erzählers und der vollständige Verzicht auf eine Beschreibung seiner Physis bekräftigen den in der Figurenkonstellation angelegten Geschlechterdualismus: Während Céleste sowohl in Bezug auf die spezifische allegorische Funktion ihrer Figur (als Verkörperung der versehrten Erde) als auch in Bezug auf ihre Position in der Tradition einer mythologisierenden und idealisierenden Repräsentation des Weiblichen (als Verkörperung der Natureinheit) wortwörtlich den *markierten Spezialfall verkörpert*, personifiziert der Erzähler als Mann *und* als Chronist gleichsam den *unmarkierten Normalfall* – und den männlichen «Normkörper», von dem sich das Weibliche als das «Andere» abhebt.¹³ Es handelt sich bei dieser Konfiguration um eine Ausprägung jenes binären, schon von Simone de Beauvoir analysierten kulturellen Musters, in dem die weibliche Geschlechtsidentität markiert ist, «während die männliche Geschlechtsidentität mit der Vorstellung von einer universalen Person» verschmilzt, sodass «die Frauen mittels ihres Geschlechts definiert, die Männer dagegen als Träger einer den Leib überschreitenden, universalen Persönlichkeit gefeiert» werden.¹⁴

Über ihre Körperlichkeit hinaus werden Céleste keine individuellen Eigenschaften zugeschrieben, und sie bleibt auch weitgehend ohne Stimme.¹⁵ «Ich versuchte,

13 Zur Etablierung des idealen – männlichen – Normkörpers vgl. zum Beispiel von Braun 2002, dargestellt bei Deuber-Mankowsky 2005, *Natur / Kultur*, 206f.

14 So Judith Butlers Lesart von Beauvoirs Kritik an der Konstruktion der weiblichen Geschlechtsidentität, vgl. Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 27.

15 Jonas Baumgartner hat im Rahmen meines Future-Fiction-Seminars festgehalten, dass Céleste ihren ersten Satz auf S. 33 des Romans und auf 94 Seiten lediglich 28 Sätze spricht; ich danke für den Hinweis.

mich an das Gesicht von Céleste zu erinnern», reflektiert der Ich-Erzähler, als sie bereits nach ihrem ersten Tag an der Schule spurlos verschwindet. «Ihren Familiennamen wusste ich nicht. Ihre Stimme hatte ich nie gehört.» (23) Auf ihre Körperlichkeit reduziert, kann sie beliebig mit Attributen klassischer Weiblichkeitsrepräsentationen aufgeladen werden. Auch für den Ich-Erzähler bietet ihre Körperlichkeit ausreichend Projektionsfläche, um sie zum Fluchtpunkt seiner Sehnsucht zu machen. Geradezu obsessiv begibt er sich auf die Suche und macht Céleste schliesslich auf dem Dach des Parkhausturms ausfindig – nur um zu entdecken, dass sie schwer erkrankt ist: Die erwähnten merkwürdigen Flecken breiten sich auf ihrem Körper aus. Die Krankheit tut ihrer Anziehung auf den Erzähler aber keinen Abbruch: «Selbst in diesem Zustand gelang es ihr, schön zu sein.» (33)

Es ist die körperliche Ausstrahlungskraft von Célestes Leiden, die bewirkt, dass der Ich-Erzähler die Dinge in die Hand nimmt. Er veranlasst, dass die Kranke ins firmeninterne Krankenhaus von *!ndustry* gebracht wird, wo sie auf der «Etagé der globalen Krankheiten» (48) landet. Doch auch von dort verschwindet sie spurlos, und es ist einem «Zufall» zu verdanken, dass der Erzähler an einem Kiosk einen Zeitungsanghang mit der Schlagzeile «AMAZONIEN. DER ABSCHIED» erblickt. Die Verbindung zwischen dem letzten Flecken Amazonaswald und dem herzförmigen Fleck auf Célestes Stirn zieht er indes nicht zufällig – diese Erkenntnis ist einem weiteren unkonventionellen Interesse des Jungen geschuldet, das in engem Zusammenhang mit der zukünftigen Gegenwart der Handlung steht. Orientiert man sich an der mittleren Projektion der Vereinten Nationen von 2015, so lässt sich diese zukünftige Gegenwart anhand der im Text genannten Weltbevölkerung von neun Milliarden Menschen grob auf den Zeitraum zwischen 2035 und 2040 schätzen.¹⁶ Anders als die AutorInnen der umfangreicheren Future-Fiction-Texte, die in dieser Studie vorgestellt werden, skizziert de Fombelle seine Zukunftswelt lediglich in wenigen, markanten Zügen, die ausserdem dem beschränkten Welt- und Erfahrungswissen des Ich-Erzählers entsprechen. Nichtsdestotrotz entsteht das Bild eines menschlichen Alltags, der auf dicht gedrängtem Raum und, im Falle der wohlhabenden Bevölkerung, fast ausschliesslich im Inneren der Hochhäuser stattfindet, die das gläserne Viertel bilden. Fussgängerbrücken verbinden die Türme mit ihren Einkaufszentren, Schulen und Wohnungen, denn: «Der Verkehr im Freien ist für Autos reserviert. Dort gibt es Schnellstrassen, Tunnels und Zubringerstrassen, die sich wie Spaghetti umeinandererschlingen.» (23) Während globalkapitalistische Unternehmen wie *!ndustry*

¹⁶ Vgl. die entsprechenden Angaben aus der 2015 *Revision of World Population Prospects* der UNO unter <http://esa.un.org/unpd/wpp> (Stand: 12. 4. 2016), die inzwischen aktualisiert wurde.

Wirtschaft und Politik bestimmen, reduziert sich der Bewegungsspielraum der Menschen auf die mit Neonreklamen ausgelegten Einkaufspassagen des eigenen Viertels; die Welt wird hier buchstäblich zum globalen Dorf und zugleich zur rein medial vermittelten. Erfahrungen in der ›Natur‹ finden keine mehr statt, und der Umweltdiskurs, der in der ausserliterarischen Welt das letzte Viertel des 20. und das beginnende 21. Jahrhundert geprägt hat, scheint entweder nie stattgefunden zu haben oder der Vergangenheit anzugehören. Lediglich der Ich-Erzähler setzt sich mit der Welt ausserhalb seines Viertels auseinander und geht dabei ähnlich autodidaktisch vor wie beim Klavierspiel: «Seit ein oder zwei Monaten beschäftigte ich mich mit Südamerika. Ich hatte ein Dutzend Atlanten genommen und alle Informationen in einer einzigen Karte versammelt, die ich an die weisse Wand meines Zimmers malte.» (19)

Es ist diese intensive künstlerische und zugleich rational geprägte Weltaneignung (Abb. 9), die ihn die Zeichen richtig lesen und interpretieren lässt: Erst die Übersetzung der ›Fakten‹ ins Ästhetische lässt ihn erkennen, dass Célestes versehrte Haut alle Umwelt- und Naturkatastrophen der Welt abbildet. Ausgerechnet der *Atlas einer verletzlichen Welt*, sein Lieblingsatlas, lässt die Analogien zu den dunklen Flecken auf «dieser so zarten, weichen Haut» (61) hervortreten: Im Text, vor allem aber auch in der Illustration (Abb. 10) wird deutlich, dass es Célestes Haut ist, die den *eigentlichen* «Atlas einer verletzlichen Welt» stellt; sie personifiziert ›Mutter Natur‹, verkörpert ihr Leiden an der zerstörerischen, in Wort und Bild als ausgesprochen phallisch inszenierten Ordnung¹⁷ der gläsernen Zukunftsgesellschaft. Alle Umweltkatastrophen zeichnen sich auf ihrem Körper ab: «Jeder Schlag gegen unsere Erde traf Céleste. Céleste litt an nichts anderem als an der Krankheit unseres Planeten.» (62) Célestes Körper ist so nicht mehr ›nur‹ das Objekt der Beobachtung und der Sehnsucht des Ich-Erzählers, nicht mehr blosser Stoff für die Form, die er ihm gibt. Vielmehr dient dieser Stoff nun als Zeichen, dem eine dezidierte Warnfunktion eingeschrieben wird. So formuliert der Erzähler programmatisch: «Wenn jemand erfuhr, dass ein vierzehnjähriges Mädchen in jeder Sekunde am eigenen Körper erlebte, was wir unserem Planeten antun, wenn diese Nachricht sich verbreitete, wenn die Welt darüber Bescheid wüsste, wäre nichts mehr wie vorher.» (63)

Bereits zu diesem Zeitpunkt wird antizipiert, dass Céleste nicht bloss «Seismograph des Wandels der Natur»¹⁸ ist, sondern zu einem Zeichen im Diskurs werden muss, um eine kollektive kathartische Funktion zu übernehmen. Zugleich

17 Die Stadt wird auch in den Illustrationen durchgehend anhand der – meist aus Frosch- oder Vogelperspektive abgebildeten – Türme inszeniert.

18 Kalbermatten 2010, *Das Ende der Welt, wie wir sie kannten*, 4.

wird deutlich, welches Motiv dem Schreiben des Erzählers zugrunde liegt. Und in dieser Konstellation drückt sich der Geschlechterdualismus des Textes in seiner klassischen symbolischen Ordnung von «sprechendem» weiblichem Körper und «schreibendem» männlichem Subjekt aus – eine Ordnung, die auch in den im Erzähltext nahe beieinander stehenden komplementären Illustrationen (Abb. 9 und 10) visualisiert wird.

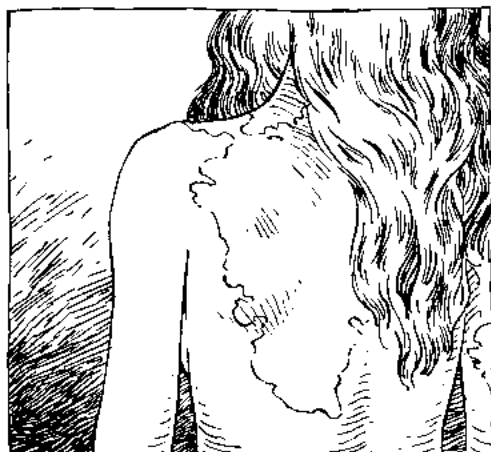
Mit der den Wendepunkt markierenden Erkenntnis des Erzählers wird das inzwischen nicht mehr nur intuitive, sondern reflektierte Wissen um den desaströsen Zustand der Welt zu einem handlungsleitenden. In der Tradition der «disruptive force» animiert die Körperlichkeit der weiblichen Figur, und hier speziell die Ausstrahlungskraft der passiv leidenden, essenzialisierten Weiblichkeit, den männlichen Protagonisten zum Ausbruch aus seiner bis dato ebenfalls passiven und damit letztlich infantilen sozialen Stellung:¹⁹ «Ich kann hier jetzt nicht weiter darauf eingehen, dass ich für gewöhnlich kein grosser Held war», reflektiert er schon an früherer Stelle. «Von Geburt an hatte ich darauf verzichtet, die Welt zu verändern. Ich malte diese Welt auf die Wände meines Zimmers – so, wie sie war, ohne Änderung ...» (29) Der Prozess, in dem er vom beobachtenden, dokumentierenden zum handelnden, wahrhaft schöpferischen Subjekt wird und gegen Autoritäten rebelliert, ist über Naturmetaphern mit der Naturalisierung Célestes verknüpft: «Dort, auf dieser schwarzen Terrasse, *keimte* schon ein kleines *Körnchen* Wahnsinn. Ein *wildes Kraut*, das *aufblühte* und sich *entfaltete*, *wuchs* und die Arme in mir ausbreitete. Ich liebte Céleste.» (28)²⁰ Durch *sie* also wird *er* zum reflektierenden, handelnden Subjekt und damit letztlich zum Erwachsenen: «Als Céleste in meinem Leben erschien, hatte sie mir die Sorglosigkeit, die Unabhängigkeit, die Kindheit gestohlen. [...] Dank ihr lebte ich jetzt mit offenen Augen.» (76) Aus dieser Position formuliert der Erzähler schliesslich die didaktische Botschaft des Romans: «Ich machte das Licht aus, wenn ich einen Raum verliess. Ich passte auf sie auf. Auf meine Erde, meinen Planeten.» (65)

Im Kontrast zu anderen weiblichen Figuren der Future-Fiction, die kraft ihres rhetorischen Geschicks, ihres Wissens, ihrer Standpunkte, ausserordentlichen Fähigkeiten, ihrer Leistungsbereitschaft oder kühnen Aktionen zu Sprachrohren kulturkritischer Botschaften avancieren, macht allein die Ausstrahlungskraft ihres Leidens Céleste zur «disruptive force», zur kollektiven Mahnfigur und zur Bedrohung der ultrakapitalistischen Konsumgesellschaft. Während Anaximander als reflektierendes, sprechendes Individuum erscheint, das seinen Subjektsta-

19 Vgl. zum infantilisierten Protagonisten klassischer Dystopien Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 121–127.

20 Hervorhebungen M. K.

Abb. 9 und 10: Zeichner und Zeichen. Illustrationen aus *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*, Julie Ricossé, S. 20 und 63.



tus aus der Reflexionsfähigkeit bezieht, verkörpert Céleste ihr Gegenteil: Als auf ihr Geschlecht reduziertes «Gattungswesen» ist sie, im Unterschied zum «gesellschaftliche[n] Wesen» des jungen Mannes, vollkommen statisch.²¹ Sie ist, in Abgrenzung zu all den Rollen, die «das Weibliche» im Spektrum seiner literarischen Darstellung, jener «gigantischen, jahrhundertlang angereicherten Bildergalerie»²² annimmt, gerade nicht «Rollenträgerin», sondern «Substanzwesen».²³ Als personifizierte Natur ist sie Körper ganz und gar – und zugleich ganz und gar symbolisch. Oder anders formuliert: Im Rahmen einer trotz humorvoller Elemente klar als *restitutiv* erkennbaren Kulturkritik, welche die Entwicklung der Menschheit als Abkehr von einem imaginierten Naturzustand, einem «ursprünglichen Sinn» erzählt, diesen Zustand der Gegenwart mittels stark normativer «Pathologiebefunde» in eine «Verlustgeschichte» einordnet²⁴ und das romantisch aufgeladene (weibliche) «Kind» als «kulturkritische Projektion» und als «Versprechen des ganz Anderen», des paradiesischen Naturzustandes imaginiert,²⁵ ist Céleste nichts anderes als das von Bovenschen so benannte «Trägerprinzip einer regressiv-utopischen [männlichen] Einheitssehnsucht».²⁶

Einher mit dieser Sehnsucht geht im Spezialdiskurs um das Weibliche, der sich seit dem 18. Jahrhundert durch die Diskurse der Moderne zieht und, folgt man Bovenschen, ausserhalb der Kunst bis weit ins 20. Jahrhundert hinein doch stets an ihrem Rand angesiedelt bleibt, eine gleichzeitige Ab- und Aufwertung des «Weiblichen». Weibliche Ganzheit und Naturverbundenheit wird dem männlich konnotierten Prinzip von Entfremdung und Denaturierung entgegengesetzt, verklärt und überhöht. Diese Überhöhung wird im Text immer wieder neu gestaltet, wenn Céleste mit den Elementen assoziiert und in den Kontext einer Erfahrung mit dem Erhabenen gestellt wird. Bereits ihr Name, Céleste, vom lateinischen *coelestis*, «himmlisch» stammend,²⁷ assoziiert sie sowohl mit dem Himmel als dem gewissermassen Überirdischen als auch mit dem Himmel als Biosphäre und dem Element der Luft. Die Rahmenerzählung situiert sie schon im ersten Satz in grosser Höhe: «Als sie mich zum ersten Mal küsste, hingen wir an Kabeln in einhundertzwanzig Meter Höhe über dem Boden [...]. Vielleicht ist das der Grund

21 Vgl. zu dieser Figur, die mit Rousseaus in *Emile oder über die Erziehung* getroffenen Aussage «Der Mann ist nur in gewissen Augenblicken Mann, die Frau ist ihr ganzes Leben lang Frau» auf den Punkt gebracht wurde, Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 27.

22 Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 42.

23 Zu den Begriffen vgl. ebd., 56 f.

24 Vgl. Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, 7–21.

25 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 11.

26 Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 33.

27 Vgl. zum Beispiel das Namen-online-Lexikon von *Eltern*, www.vorname.com/name/Celeste.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

dafür, dass ich mich ihr lange Zeit nie ohne Schwindelgefühle nähern konnte.» (5) Die in der Analepse geschilderte Erstbegegnung im Lift wird mit einem Flug in den Weltraum verglichen und als «Emporfliegen ausserhalb der Zeit» (15) beschrieben: «Ich glaubte, wir würden endlos aufwärtsfahren, in die Wolken stossen, den Mond auf seiner dunklen Seite streifen.» (16) Der Augenblick des ersten Kusses gleicht einer «Fahrt im Ballon» (73). Mit der Erde wird Céleste über ihren Geruch assoziiert, mit dem Feuer über ihren Vergleich mit einem Panther. Am explizitesten im Rahmen romantischer Naturmetaphorik wird sie in einem Traum des Erzählers verortet, der in einer halbseitigen Illustration auch visualisiert wird (Abb. 11). Hier wird Céleste zu einem Naturwesen stilisiert, das mit dem Wasser und seinen Geschöpfen im völligen Einklang steht. Dies offenbart sich, als der Erzähler mit ihr in einem Hubschrauber übers Meer fliegt:

Neben mir lächelte Céleste. Sie schien geheilt. Ich streifte die Gischt, um ihr einen Wal zu zeigen. Ein Fliegender Fisch sprang durchs Fenster und landete auf ihrem Kleid. Sie nahm ihn mit den Fingern und entliess ihn wieder in die Freiheit. (51)

Im Zuge dieses Prozesses ideologischer Aufwertung wird, wie Bovenschen insbesondere mit Blick auf die Schriften Karl Schefflers, aber auch Max Schelers und Georg Simmels zeigt, die «reale» Frau aber zugleich marginalisiert:

In dieser Geschlechtsontologie erscheint die Frau als das Undifferenzierte, Molluskenhafte, Vorindividuelle, durch Natur- und Gattungsgesetze Bestimmte, mit Massstäben des bürgerlichen Alltagslebens gar nicht zu Erfassende. [...] So wird die Frau mit dem metaphysisch verklärten Prinzip Natur in eins gesetzt; sie wird zugleich erhoben und erniedrigt, und zwar so hoch und so tief, dass sie in den gesellschaftlichen Lebenszusammenhängen keinen Platz mehr findet.²⁸

Das in *Céleste* entwickelte Narrativ vollzieht diesen doppelten Prozess der Auf- und Abwertung sowohl auf der Ebene der *histoire* als auch des *discours*.²⁹ Anders als in den *Hunger Games*-Romanen, in denen Katniss nur auf der *Handlungsebene* zum Zeichen zugerichtet wird, dieser Prozess aber sowohl dort als auch

²⁸ Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 31 f.

²⁹ Zur Unterscheidung von *histoire* vs. *discours* als Unterscheidung zwischen erzählter Geschichte und ihrer literarischen Vermittlung bei Todorov, auf deren Basis Genette die Begrifflichkeiten *histoire* (narrativer Inhalt), *récit* (Erzählung beziehungsweise Text oder Diskurs) und *narration* (produzierender narrativer Akt) prägte, vgl. Martínez/Scheffel 2003, *Einführung in die Erzähltheorie*, 22–24. Martínez und Scheffel nutzen Genettes Dreiteilung für eine Binnendifferenzierung der Darstellungsebene und unterscheiden zwischen *erzählter Welt* (Diegese: bei Genette das raumzeitliche Universum der Erzählung) und *Handlung* (Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente der dargestellten Welt) einerseits und *Erzählung* und *Erzählen* andererseits und subsumieren die jeweiligen Paare unter der Opposition *Welt oder Handlung* und *Darstellung*. In diesem Sinne verwende ich die Begriffe *histoire* (Welt oder Handlung) und *discours* (Darstellung).



Abb. 11: Céleste. Illustration aus *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*, Julie Ricossé, S. 51.

auf der *Diskursebene* kritisch reflektiert wird, findet in *Céleste* keine vergleichbare Reflexion statt. Vielmehr nimmt Céleste im begehrenden Blick des männlichen Protagonisten überhaupt erst Gestalt an; in der technologischen Reproduktion der Krankenhausbilder entfaltet sich ihre Wirkung als «disruptive force»; in der weltweiten Verbreitung dieser Bilder wird sie zum kollektiven Symbol, das nur in seiner symbolischen Präsenz, bei physischer Absenz der «realen» Frau, auf die Entwicklung der menschlichen Imaginationskraft und gesellschaftliche Transformationsprozesse Einfluss nimmt. Die weibliche Figur erschöpft sich in der Zeichenfunktion. Als Vergegenwärtigung des von Bovenschen beschriebenen weiblichen «Kulturschicksals»³⁰ könnte *Céleste* also nicht aussagekräftiger sein; nur wird dieses «Kulturschicksal» nicht reflektiert; es entspricht der Ideologie des Textes.

³⁰ Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 60.

Ich verwende den Ideologiebegriff in Anlehnung an Robyn McCallum und John Stephens zunächst neutral als «the systems of belief which are shared and used by a society to make sense of the world and which pervade the talk and behaviors of a community, and form the basis of the social representations and practices of group members».³¹ Dieser Definition zufolge ist ideologiefreies Erzählen gar nicht möglich; allerdings kann der literarische Diskurs hegemoniale Normen, Werte und Strukturen sowohl produzieren und reproduzieren als auch zu ihrer Dekonstruktion und Transformation beitragen; oft tut er dies auf selbstreflexive Weise.³² Während sämtliche Ebenen des literarischen Diskurses von ideologischen Strukturen geprägt sind, kommt dem Schluss des Textes beziehungsweise dem Abschluss einer Erzählung nach Stephens und McCallum sowohl im Sinne eines befriedigenden Endes der Geschichte als auch im Sinne einer finalen Ordnung oder kohärenten Bedeutsamkeit besonderes Gewicht zu.³³ Auch hier soll deshalb das Ende des Textes die ideologische Struktur von *Céleste* näher charakterisieren.

Vom Erzähler in die von der Zivilisation noch unberührte, in ewigem Winter liegende Welt des hohen Nordens «gerettet», gesundet Céleste an und mit der Natur, während sich der Junge als Chronist betätigt und die Bilder von Célestes Körper, von Briss über einen Virus verbreitet, die restliche Welt zum Umdenken bewegen. Über ein Jahr, so erfahren wir im letzten vom Ich-Erzähler verfassten Kapitel, dauert diese Isolation nun schon an. Und in diesem Jahr ist Céleste ihm gerade in ihrer Naturhaftigkeit ebenfalls zum Zeichen geworden, ist ihr Körper ihm mikrokosmisches Indiz für das, was sich im Makrokosmos abspielt und seinem individuellen Einfluss entzieht, obwohl er es konstant überwacht:

Ich hatte Angst, die Krankheit würde fortschreiten. Ich belauerte die Oberfläche ihrer Haut, als hätte der Feind plötzlich an diesem weissen Horizont auftauchen können. [...] Ohne sie aus dem Blick zu verlieren, baute ich unsere Hütte, richtete unser tägliches Leben ein. [...] Eines Morgens, als ich sie aus der Nähe betrachtete, schien mir, der Fleck auf ihrer Stirn sei geschrumpft. Einen Monat später hatte ich kaum einen Zweifel mehr. Aber ich brauchte fast ein Jahr, um es wirklich zu glauben. Heute schreibe ich es auf diese letzte Seite: Céleste wird ganz langsam gesund. Eine einzige Frage beschäftigt mich in dieser menschenleeren Gegend, in der ich lebe: Und die Welt? Wie steht es um die Welt, wenn es Céleste besser geht? Auf eines der für immer verlorenen Fotos hatte ich wie eine Botschaft an die Menschheit mit rotem Filzstift nur geschrieben: «Céleste, meine Welt.»³⁴ (85–87)

31 McCallum/Stephens 2011, *Ideology and Children's Books*, 370.

32 Vgl. ebd., 360 und 370.

33 Vgl. ebd., 370.

34 Hier wird ersichtlich, dass es sich beim französischen Titel um ein Zitat dieser Textstelle handelt.

Zumindest die private Apokalypse scheint abgewendet: In Wort und Bild wird suggeriert, dass es das Idyll heteronormativer Zweisamkeit in der ›ursprünglichen Natur‹ ist, an dem Céleste gesundet. Und auch der Erzähler ist durch diese ›Ursprünglichkeit‹ zu einer Art Frieden mit sich selbst gelangt, wie er auf den letzten Seiten festhält:

Das Weiss dieser Welt wird mir nie zu viel. Ich mag den Schnee und den Reif. Ich mag den weissen Mantel der Wälder. Das Geräusch der Schneeflocken, die auf den Boden fallen. Ich mag die Kälte, die in meine Hand kriecht und sie steif und gefühllos macht. Ich habe keine Angst vor dem Kampf ums Überleben in einer schwierigen, eisigen Welt, die uns wenigstens nichts Böses will. (84f.)

Während die «Totalität der weiblichen Natur» in den von Bovenschen beschriebenen Geschlechterdiskursen an Vergesellschaftungsprozessen – wie Rationalisierung und Arbeitsteilung – angeblich Schaden nimmt³⁵ und sich Célestes Genesung entsprechend als Resultat der Wiederherstellung ›natürlicher Ganzheit‹ lesen lässt, kann die Entwicklung des männlichen Erzählers analog gelesen werden: Auf der Suche nach dem ›Ganzen‹, dessen er infolge seines Individualisierungs-, Vergesellschaftungs- und Partikularisierungsprozesses verlustig gegangen ist, wendet sich der Mann – in diesem Fall der Erzähler – erst der Kunst und dann der Frau zu. Beide werden, um mit Bovenschen zu sprechen, «auf ein männliches Bedürfnis hin funktionalisiert: Die Frau ist als Verkörperung der Natureinheit das, was der Mann im Kunstwerk erst wiederherzustellen sucht».³⁶

Eine der letzten ganzseitigen Illustrationen (Abb. 12) des Buches zeigt das Paar bei einem Waldspaziergang; diese Illustration kann als Visualisierung der in den sogenannten «Ergänzungstheorien»³⁷ formulierten Vorstellung eines ›natürlichen‹, harmonischen Geschlechterdualismus gelesen werden. Céleste hat das Gesicht nach oben, in Richtung des Himmels und der Baumwipfel gekehrt, den einen Arm zur Seite und die andere Hand dem männlichen Begleiter entgegen gestreckt; ihre Körperhaltung ist offen und suggeriert einen empfangenden Umgang sowohl mit der Natur als auch mit dem Partner. Seine Haltung dagegen ist aufrecht, sein Blick auf Céleste, nicht in die Natur hinaus gerichtet, obwohl man in diesem Fall natürlich argumentieren könnte, dass das auf dasselbe herausläuft. Während ihre Haltung Hingabe suggeriert, drückt seine Haltung Wachsamkeit und Aktivität aus. So wie er Céleste zu seinem Projekt macht oder, um es weniger euphemistisch auszudrücken, zur «Hohlform für die männlichen Entwürfe»³⁸ eines ersehnten Naturzustands, ist auch sein Umgang mit der Natur ein aktiver,

³⁵ Vgl. Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 34.

³⁶ Ebd., 37.

³⁷ Vgl. ebd., 24–43.

³⁸ Ebd., 38.



Abb. 12: Im Norden. Illustration aus *Céleste*, Julie Ricossé, S. 86.

eingreifender: Er ist es, der eine Hütte baut, der Feuer macht, der keinen «Kampf ums Überleben in einer schwierigen, eisigen Welt» (85) scheut. Céleste dagegen wird auch in dieser Hinsicht als Empfangende, bestenfalls als Unterstützung des männlichen Tatendrangs imaginiert: «Céleste half mir. Immer öfter verliess sie die Hütte und ging im Schnee spazieren. Ihre Wangen bekamen Farbe.» (85) Erzeugt vom männlichen Blick, reduziert auf ein Symbol, um ihre kulturkritisch-kathartische Wirkung zu entfalten, und aus der männlich konnotierten Sphäre der Kulturproduktion entfernt, wird sie, so zumindest suggerieren Bild und Text, als Frau erst richtig «geboren».

Das romantische Bild ursprünglich-idealer Weiblichkeit und an der Natur geschulter männlicher Kunsttätigkeit geht hier über den oft verwendeten Topos des adoleszenten Liebespaars beziehungsweise dessen Funktion, Indiz für eine mögliche Wendung zum Besseren zu sein,³⁹ hinaus: Vielmehr wird suggeriert, dass Heilung erst – oder: erst wieder – im Rahmen einer von den «natürlichen Geschlechtscharakteren»⁴⁰ strukturierten heterosexuellen Zweisamkeit möglich ist. Nun liesse sich einwenden, dass die Assoziation Célestes mit den (verschmutzten) Elementen (wie Luft und Wasser), den (bedrohten) Lebensformen (wie dem Wal oder der Wildkatze) und den (ausgebeuteten) Ressourcen der Natur (wie dem Erdboden) in erster Linie eine spezifische Funktion für die pädagogische Intention des Textes erfüllt. *Céleste* steht in der Tradition einer ökologischen Kinder- und Jugendliteratur, die als politische Literatur für Umweltthemen und vor allem die ökologische Krise sensibilisieren, den «kindlichen Leser aufklären und zu einem umweltbewussten Leben anregen» möchte.⁴¹ Bezüglich der Reichweite dieses kinder- und jugendliterarischen Umweltdiskurses stellt Jana Mikota fest, dass der Konflikt in Texten der 1970er- und 80er-Jahre häufig aus lokaler Perspektive – «vor der eigenen Haustür» – thematisiert wurde; dagegen «zeigt sich seit den 1990er Jahren die Umweltkrise als ein globales Problem in den literarischen Texten».⁴² Nun aber steigert diese Ausdehnung den Umweltdiskurs zum Katastrophendiskurs: Die Klimakatastrophe gehört, so Horn, zu den aktuell virulentesten Vorstellungen einer *Zukunft als Katastrophe*.⁴³ Anders als die roman-

39 Vgl. Sambell 2004, *Carnivalizing the Future*, 252.

40 Zur Herausbildung der Geschlechtscharaktere in der bürgerlichen Ordnung vgl. Hausen 1976, *Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere»*.

41 Vgl. Mikota 2013, *Vom Hippie zum Ökoterrorenisten*, vor allem 113–115, Zitat 114.

42 Ebd., 116. Diese Tendenz hat in den seit 2019 durch die *Friday for Future*-Bewegung und die vor allem durch Greta Thunberg repräsentierte Klimaschutzbewegung noch einmal stark zugenommen; der Klima- und Umweltdiskurs ist sowohl in Sachmedien als auch in erzählenden Texten für Kinder und Jugendliche omnipräsent und wird als globales politisches Phänomen gehandelt.

43 Vgl. Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen*.

tischen Szenarien der Verdunkelung, Abkühlung und Rohstoffverknappung oder die Desasterszenarien einer Auslöschung der Menschheit durch Nuklearwaffen aber ist die Klimakatastrophe in ihrem Kern eine abstrakte, da ›Klima‹ eine Abstraktion darstellt: «Klima ist nichts, was in Bilder und Situationen gefasst werden kann, es ist nicht ereignisförmig wie das Wetter, wie Stürme, Hagelschauer, Springfluten, Dürren oder Frosteinbrüche.»⁴⁴

Szenarien einer langsamen globalen Abkühlung durch eine neue Eiszeit, aber auch Imaginationen eines nuklearen Winters, der als Folge eines menschengemachten Desasters das gesamte ökologische Gleichgewicht zerstört und dem Menschen seine Lebensgrundlage entzieht, haben letztlich noch einen «entscheidenden Vorteil der Darstellbarkeit»,⁴⁵ der den Imaginationen einer anthropogenen *Klimawärmung* so gerade *nicht* inhärent ist. Und obwohl auch das Szenario eines katastrophischen ›Frühlings‹ klar als *menschengemachtes* gedacht wird, hat es keinen klaren, auslösenden Moment, liegt ihm keine menschliche Entscheidung wie im Falle eines atomaren Vernichtungskriegs zugrunde, verfügt es über kein klar benennbares Subjekt und ist damit auch nicht ›kontingent‹:

Der Frühling ist unheimlich, schleichend, kaum wahrnehmbar und darstellbar; ein Prozess, keine plötzliche Wendung. Der Klimawandel hat kein benennbares Subjekt, sondern eine Unendlichkeit von Faktoren und Akteuren; er ist menschengemacht wie der nukleare Winter, aber diese Menschen sind namenlos und unzählig; er hat keinen Ort, sondern ist eine abstrakte Mittelung unendlich vieler Daten; er ist nicht experimentell überprüfbar, sondern eine Antizipation im Modell oder eine Extrapolation heterogener Daten. Die sogenannte Klimakatastrophe ist keine Katastrophe im klassischen Sinn des Worts, als plötzliches kataklysmisches Ereignis, sie ist keine abrupte «Wendung nach unten»: sie ist das zutiefst unheimliche Phänomen einer Katastrophe ohne Ereignis.⁴⁶

Weil dieser ›Frühling‹ also «eine Katastrophe der *longue durée*, der kleinen, unmerklichen Veränderungen über unendlich lange Zeiträume» ist,⁴⁷ weil er «etliche lokale Szenarien und Symptome hat, aber keine abbildbare Evidenz»,⁴⁸ weil diese drohende Katastrophe, wie Hans Magnus Enzensberger bereits 1978 schreibt, als «quälend langsam voranschreitendes Verhängnis» gedacht wird, als «Apokalypse

44 Ebd., Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Das unheimliche Wissen: Wetter und Klima*. Klima ist, nach einer Definition des amerikanischen Wetterdiensts (NOAA), «das Hintergrundsystem, das dem Wetter Zugrundeliegende», die «langsam variierenden Aspekte des Systems von Atmosphäre, Hydrosphäre und Boden» (ebd.).

45 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Winter: Die Schrecken des Eises und der Finsternis*.

46 Ebd., Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Frühling: Politik des unsicheren Wissens*, Hervorhebungen M. K.

47 Ebd.

48 Ebd.

in Zeitlupe»,⁴⁹ bedarf sie spezieller Darstellungsverfahren, spezifischer «Techniken der Evidenzerzeugung»,⁵⁰ um als Ereignis inszeniert und damit diskursiv wirksam werden zu können: «Graphen und Bildern muss ein Narrativ unterlegt werden, das zeigt, wohin es geht. [...] Aus Daten muss eine Erzählung werden, eine Tendenz ablesbar sein.»⁵¹

Mit Bezug auf Stephen Emmotts als Bühnenstück aufgeführte, trostlose Rezipitation von Fakten in *Ten Billions (Zehn Milliarden)*, die keinen anderen Schluss zulässt, als dass die Zerstörung der Erde mittlerweile nicht mehr aufzuhalten sei, fragt der Soziologe und Sozialpsychologe Harald Welzer sogar, ob «die ästhetische Übersetzung der Daten ein Mittel [sein könnte], das die Leute endlich dem glauben liesse, was sie wissen?», denn

Der tief greifende Bewusstseinswandel, der in den westlichen Ländern stattgefunden hat, hat ja nie wirklich das Handeln erreicht: Jedes Jahr gibt es einen neuen Rekord im Material- und Energieverbrauch, in den Emissions- und Müllmengen. Deshalb ist Emmotts Versuch, den Weg der wissenschaftlichen Aufklärung zu verlassen, zu begrüßen, denn inzwischen sind all die Nachrichten, Statistiken und Diagramme zum Niedergang der Zukunftsaussichten in die kommunikativen Benutzeroberflächen moderner Gesellschaften eingepreist. Es hat sich eine Besorgnisindustrie etabliert, die Realängste bewirtschaftet, die aus den Daten resultieren sollten. Sie kanalisiert die Ängste, bis jeder in die Rhetorik des «Wenn wir nicht ...» einstimmt, die aber nur die Ornamentik zum ungebrochenen Weitermachen liefert. Das heisst: Die Besorgnis hat einen anderen sozialen und politischen Ort als die Produktion, der Konsum einen anderen als das Bewusstsein, und deshalb geht alles so weiter wie gehabt. Bis es eben nicht mehr weitergeht.⁵²

Auch wenn Welzer an der kathartischen Wirkung von Emmets Text und Stück zweifelt, weil «die selbst gemachte Apokalypse eben keine ist, die unterschiedslos alle trifft», sondern «gerade für diejenigen unernst und unwirklich [bleibt], die noch davon profitieren, dass alles so weitergeht», begrüsst er den Ansatz, «das Problem ästhetisch an[zug]ehen, in ein Drama [zu] übersetzen, in dem die Zuschauer das bewegende und verursachende Element darstellen und in dem kein Deus ex Machina erscheint, der das Unheil abwendet».⁵³ Auch Horn betrachtet die von ihr untersuchten Ästhetisierungen der Katastrophe als per se politische und nimmt ihre spezifischen Strategien unter die Lupe. Literatur, Film, aber auch

49 Enzensberger 1978, *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang*, 227.

50 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Frühling: Politik des unsicheren Wissens*.

51 Ebd.

52 Welzer 2013, *Noch mal erschrecken!*, in: *Zeit online*, 5. 9. 2013, www.zeit.de/2013/37/sachbuch-stephen-emmott-zehn-milliarden (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

53 Ebd.

der wissenschaftliche und der populärwissenschaftliche Diskurs bedienen sich in ihren Szenariotechniken⁵⁴ spezifischer narrativer Verfahren und Symbole. So wird die «Katastrophe ohne Ereignis» im Katastrophenfilm meist durch Wetterereignisse vergegenwärtigt, die «als Paradigma eines drohenden Desasters» fungieren.⁵⁵ Auch jugendliterarische Auseinandersetzungen mit der drohenden Klimakatastrophe situieren diese auf der Ereignisstruktur als Erdbeben, Vulkanausbrüche, Flutwellen, extreme Hitze und Dürre oder plötzliche Kälteeinbrüche und Vereisung.⁵⁶ Eine andere, oft parallel angewandte Strategie ist die Wahl einer subjektiv erlebbaren Perspektive, wie sie etwa Cormac McCarthy in seinem postapokalyptischen Roman *The Road* (2007) wählt, um die Folgen des menschengemachten nuklearen Winters für die Konstitution der Menschheit im Allgemeinen und die des Einzelnen im Besonderen sichtbar zu machen. Denn letztlich sind, wie Horn festhält, biopolitische Makroereignisse in Literatur und Film kaum darstellbar: «Alles, was wir sehen können, ist die Tragödie des Einzelnen.»⁵⁷

Céleste wiederum erzielt die Emotionalisierung des in seinem Kern abstrakten Umwelt- und Klimadiskurses mittels Perspektivierung und Personalisierung. Wie der Katastrophenfilm, dessen Stärke laut Sontag gegenüber dem «intellektuellen Kraftakt», den der Roman zu vollbringen habe, in «der unmittelbaren Vergegenwärtigung des Aussergewöhnlichen» liegt,⁵⁸ wählt der jugendliterarische Text Personenstereotypen und Symbole zur «Evidenzerzeugung». Als Allegorie der versehrten Erde wird *Céleste* mit nur einer Deutungsmöglichkeit aufgeladen, die von der Interpretation des Ich-Erzählers und den aussagekräftigen Visualisierungen des versehrten weiblichen Körpers vorgegeben wird, die aber ebenso gut in jedem anderen Kontext funktionieren würde, in dem von der Zerstörung der Natur und dem Wunsch nach (ihrer) Restauration die Rede ist.

Als Kontrastfigur wird ihr dagegen die Mutter des Ich-Erzählers gegenübergestellt. Anders als *Céleste* wird sie nicht als «Substanzwesen», sondern als «Rollenträgerin» inszeniert. Die einzige Illustration, auf der sie zu sehen ist (vgl. Abb. 13), zeigt sie, von dem/der BildbetrachterIn abgewandt, an den Glasfenstern ihres rie-

54 Als *Szenario* bezeichnet Horn die «analytische Exploration von Möglichkeiten». Die von Herman Kahn im Kalten Krieg entwickelte Szenariotechnik beschreibt sie als «experimentelles Erzählen, das hypothetische Wirklichkeiten entwirft, die ihrerseits dazu dienen, Handlungsoptionen narrativ «auszuprobieren»». (2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 1, *Einleitung. Über dieses Buch*).

55 Ebd., Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Das unheimliche Wissen: Wetter und Klima*.

56 So zum Beispiel Saci Lloyds *The Carbon Diaries* 2015 und 2017 (2009 und 2010), Tim Moecks auf Tim Fehlbaums Film beruhendes Jugendbuch *Hell – Die Sonne wird euch verbrennen* (2012), Emmi Itärantas *Der Geschmack von Wasser* (2012) und Virginia Bergins *The Rain* (2014).

57 Horn 2010, *Der Anfang vom Ende*, 11.

58 Sontag 1991, *Die Katastrophenphantasie*, 235.

sigen Büros stehend und von hoch oben auf die Stadt herunterschauend. Rund um die Uhr berufstätig und auch visuell in die phallische Ordnung der Türme integriert, anstatt in der Erfüllung ihrer «natürlichen» Mutterrolle aufgehend, repräsentiert sie die «denaturierte» Weiblichkeit, die ihre Ganzheit und Naturhaftigkeit dem männlich konnotierten Partikularismus geopfert hat.

In dieser kontrastierenden Erhebung und Dämonisierung, die wiederum durch die Komplementarität der im Buch benachbarten Illustrationen (vgl. Céleste in Abb. 11) unterstützt wird, wird Weiblichkeit nicht nur im Sinne eines klassisch-modernen Weiblichkeitsdiskurses auf die von Gioconda Belli beanstandeten «eindimensionalen Schwarzweissporträts»⁵⁹ reduziert: Während Céleste als Allegorie der Erde und der Natur und, in ihrer Beziehung zum Ich-Erzähler, zugleich als Ideal passiv-empfangender, naturhafter Weiblichkeit erscheint, die den Individuationsprozess des Partners anstösst, aber nicht zufällig nur im Traum des Protagonisten in unversehrter Ganzheit erscheint, ist es die Mutter, die das pathologisierte, ökologisch desaströse System vertritt: Sie ist als Repräsentantin von *!ndustry* – «Ihrer Frisur nach musste sie zu den Chefs gehören» (11) – das einzig benannte Subjekt der «subjektlosen» Umweltkatastrophe.

In dieser Kontrastierung von «abweichendem» und «vorbildhaftem» Geschlechtscharakter wird Weiblichkeit symbolisch als dystopische Gefahr *oder* allegorisch als utopische Ressource inszeniert. Céleste erscheint als allegorische Verkörperung der prominent von James Lovelock vertretenen Gaia-Hypothese, wonach sich die Erde wie ein lebendiger Organismus verhält und sowohl gesund als auch krank sein kann;⁶⁰ die Mutter hingegen wird, wie Hans Richard Brittnacher dies als alte apokalyptische Tradition beschreibt, als Verkörperung des Verwerflichen gesetzt: «die uralte Identifizierung des Bösen und Gefährlichen [sic] mit der Frau wird in der Apokalypse ultimativ bekräftigt.»⁶¹ Die männlichen Subjekte wiederum erscheinen als Individuen, als Gestalter dieser in Gestalt der Frau entweder symbolisierten oder von ihr bedrohten Erde.

Man darf *Céleste* nun nicht als vereinzelt, anachronistisches Fragment eines das Weibliche überhöhenden oder dämonisierenden Geschlechterdiskurses lesen, wie ihn Bovenschen für das 18., 19. und einen grossen Teil des 20. Jahrhunderts beschreibt. Vielmehr lässt sich der Text anhand seiner zentralen Aussagen, Symbole und Narrative als Fragment eines aktuellen Diskursstranges lesen, der zentrale

59 Belli 2010, *Die Republik der Frauen*, 206.

60 Vgl. zum Beispiel Lovelock 2009, *The Vanishing Face of Gaia*, oder 2006, *The Earth is about to catch a morbid fever*, www.jameslovelock.org/the-earth-is-about-to-catch-a-morbid-fever-that-may-last-as-long-as-100000-years (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019); vgl. die Ausführungen weiter unten in diesem Kapitel.

61 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 338.

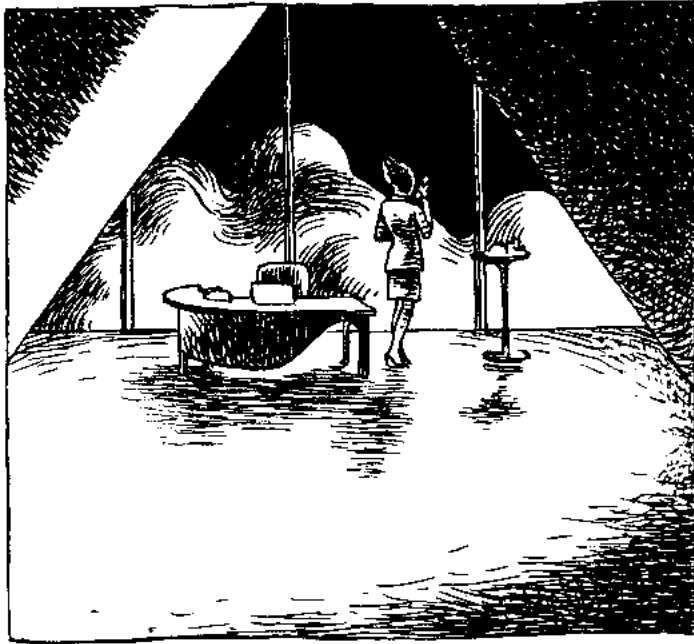


Abb. 13: Die Mutter. Illustration aus *Céleste*, Julie Ricossé, S. 40.

Aspekte dieses «alten» Geschlechterdiskurses aufnimmt, sie aber in der Verflechtung eines virulenten biologistischen Geschlechterdiskurses mit einem aktuellen Katastrophendiskurs aktualisiert.

Die Aktualisierung dieses biologistischen Geschlechterdiskurses erfolgt in diesem Fall in einem sozialkonservativen Rahmen. Das weibliche Leistungssubjekt in Gestalt der Mutter wird als das «Abweichende» imaginiert; Céleste dagegen erscheint als Argumentationsfigur, wie sie etwa (rechts-)konservative Medien bemühen, um die unterschiedlichen, «natürlich» bedingten gesellschaftlichen Rollen und Aufgaben der Geschlechter zu legitimieren. So leitet etwa der Publizist und Rechtspopulist Roger Köppel, Chefredaktor der konservativen Schweizer Wochenzeitung *Die Weltwoche*,⁶² aus der Verknüpfung einer Verklärung «des Weiblichen» mit dem biologistischen Spezialdiskurs – «Wenn wir das Leben als Ur-

⁶² Roger Köppel ist zwar nur einer unter vielen rechtskonservativen Politikern, die für eine traditionelle Rollenteilung und Familienstruktur unter Ausschluss staatlicher Verantwortung argumentieren; er gilt in diesem Diskurs allerdings – auch über die Schweiz hinaus – als besonders laute und provokative Stimme.

trieb zur Fortschreibung der DNA betrachten, dann erhalten alle menschlichen Handlungen erst in Bezug auf dieses Ziel ihren Sinn» – die entsprechenden Konsequenzen ab: «Jedes Geschlecht hat seine Vor- und Nachteile. Männer beeindrucken durch das, was sie oder was ihre Vorfahren erreicht haben. Frauen beeindrucken durch das, was sie sind. Schönheit ist ihr Kapital, und die Natur ist nicht gerecht.»⁶³ Entsprechend werden Männer, die beruflich Karriere machen, seiner Ansicht nach «sexuell attraktiver» – Frauen dagegen, «die im Beruf aufsteigen, werden sexuell weniger attraktiv».⁶⁴ Schlimmer noch: Sie verfehlen die ihnen von der «Natur» zugewiesene Rolle. Bereits in der erwähnten, von der *Weltwoche* betriebenen «Familienkampagne» von 2006/07, in der mittels Interviews mit Müttern, autobiografischen Berichten und populärwissenschaftlichen Reportagen die Rückkehr zur traditionellen bürgerlichen Kernfamilie mit ihrer klassischen Arbeits- und Rollenteilung propagiert wurde,⁶⁵ sind Frauen «[d]em Leben verpflichtet»; sie handeln «nur dem Leben gemäss, nur diesem verpflichtet», bieten Mann und Kindern «Geborgenheit und Herzenswärme», und zwar aufgrund einer «natürlichen» Veranlagung, die kein Vergesellschaftungsprozess auf Dauer zu unterdrücken vermag – die «Grammatik der Gene», so die Bilanz aller Artikel, ist letztlich stärker als alle sozialen Transformationsprozesse.⁶⁶ Für den französischen Diskurs hält Despontes fest, dass «die Mutterschaft zur obersten und essenziellsten weiblichen Erfahrung» erhoben werde;⁶⁷ für den deutschen Diskurs sprechen Haaf/Klingner und Streidl von einem «deutschen Mutter-Mythos».⁶⁸ Die berufstätige Mutter dagegen, die ihr Kind der Erziehung durch den «Staat» überlässt, anstatt eine private Lösung für die Vereinbarkeit von Beruf und Familie zu finden, wird moralisch verurteilt. Ihre Tätigkeit fern der Familie wird als egoistisches Selbstverwirklichungsbedürfnis markiert, gar als «Fünfer-und-Weggli-Mentalität – Kinder, Karriere und eine Fremdbetreuung auf Kosten der

63 Köppel 2013, *Frau und Mann*. In: *Die Weltwoche*, Editorial, Ausgabe 40/2013, 1.

64 Ebd.

65 Anders als in der deutschen Demografiedebatte geht es in der von der *Weltwoche* lancierten Debatte nicht darum, Frauen angesichts einer angeblichen Überalterung der Gesellschaft zum Kinderkriegen zu animieren und die Vereinbarkeit von Beruf und Familie zu behaupten, sondern darum, Staat und Wirtschaft von der Verantwortung für die Kinderbetreuung zu entlasten und diese ganz in die Hände der Familie – und konkret: der Mutter – zu legen. Die Kinderkrippe wird daher auch immer als Antithese zu einem glücklichen Aufwachsen im Schoss der Familie inszeniert.

66 Vgl. exemplarisch die folgenden in der *Weltwoche* erschienenen Artikel: Silvia Blocher: *Dem Leben verpflichtet* (Autobiographischer Bericht, Ausgabe 19/07, 34 f.); Philipp Gut: *Geborgenheit und Herzenswärme* (Leitartikel, Ausgabe 19/07, 32–37) und Volker Sommer/Carsten Schradin: *Ach, Männer* (Reportage; Ausgabe 26/06, 46–49).

67 Despontes 2009, *King Kong Theorie*, 22.

68 Haaf/Klingner/Streidl 2008, *Wir Alphamädchen*, 153–178.

Allgemeinheit».⁶⁹ In diesem Selbstverwirklichungsdrang geht die Mutter des Ich-Erzählers gar so weit, dass sie den Jungen vollkommen sich selbst überlässt. Dass sie sehr wohl um ihre «eigentliche» Aufgabe weiss, wird deutlich, als sie das erste direkte Telefongespräch mit ihrem Sohn für ein Konferenzgespräch mit ihrem Chef unterbricht und sich ihm gegenüber als gewissenhafte Mutter ausgibt: «Ja, Herr Direktor, schon wieder mein Sohn. Ich komme sofort. Sie wissen, wie das ist mit Kindern ... Ich widme meiner Familie viel Energie. Das ist sehr zeitraubend, aber eine solche Freude. [...]». (41)

Sowohl in *Céleste* als auch im geschlechterpolitischen Diskurs der *Weltwoche* erscheint die Frau als Produkt des männlichen Begehrens;⁷⁰ das idealisierte Weibliche wiederum ist dem Mann Spiegel und Rätsel. «Die Frau ist für den Mann das Rätsel in eigener Gestalt», schreibt Köppel im Editorial *Frau und Mann* der entsprechenden Themenausgabe der *Weltwoche* vom Herbst 2013:

Sie ist die ihm gestellte Aufgabe, die er niemals löst. Auf dem Weg seines Scheiterns, die Frau zu verstehen, erkennt er immerhin sich selbst. Diesen Prozess fortschreitender Erkenntnis, die nicht an ihr Ende kommt, aber eine Verfeinerung der Sitten bringt, nennen wir Zivilisation.⁷¹

Dass sich dieses sinn-, identitäts- und kulturstiftende «Rätsel», wie Bovenschen betont, nur aus der idealisierten Weiblichkeitsimagination, nicht aber der «realen» Frau speist – «das Grübeln bezog seine Anlässe und Stoffe immer schon aus den Resultaten der Usurpation des Weiblichen durch die Phantasien»⁷² – bestätigt Köppel implizit selbst, wenn er die Frau als Muse anruft: «Gäbe es die Frauen nicht, es gäbe weder Weltreiche noch kulturelle Meisterwerke.»⁷³ Gäbe es, so liesse sich in Bezug auf *Céleste* sagen, die «Frau» als Rätsel und als Spiegel des Mannes, als Projektion seiner Sehnsüchte, aber auch als Personifikation seiner Ängste nicht, so liesse sich weder die kulturkritische noch die utopische Botschaft des Textes formulieren. Denn in *Céleste* erscheint das Weibliche durchaus nicht nur als (als solche bereits problematische) Allegorie zur Vergegenwärtigung der abstrakten Umweltkatastrophe. Vielmehr sind Umwelt- und Geschlechterdiskurs eng verzahnt; Letzterer bildet einen essenziellen Bestandteil, wenn nicht gar

69 Vgl. für die entsprechenden Frames der *Weltwoche* Kalbermatten 2007, «*Dem Leben verpflichtet*», 42 f.; das Zitat entstammt dem Artikel von Philipp Gut: *Geborgenheit und Herzenswärme*. In: *Die Weltwoche*, Ausgabe 19/07, 37.

70 Diese Vorstellung bringt Köppel in seinem geradezu absurden Editorial zum Themenheft *Begehren* (Ausgabe 36/2014, 1) auf den Punkt, wenn er schreibt: «Frauen wollen sehen, dass der Mann sie begehrt. Sie sind süchtig nach Beweisen männlichen Begehrens. Er begehrt mich, also bin ich.»

71 Köppel 2013, *Frau und Mann*. In: *Die Weltwoche*, Editorial, Ausgabe 40/2013, 1.

72 Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 68 f.

73 Köppel 2013, *Frau und Mann*. In: *Die Weltwoche*, Editorial, Ausgabe 40/2013, 1.

die eigentliche Essenz des Katastrophendiskurses. Denn die Umweltkatastrophe erscheint in der Logik des Textes gerade *nicht* primär als Folge einer ökologisch desaströsen neokapitalistischen Ordnung, sondern wird ganz prominent als soziale Katastrophe imaginiert; als Zerfall der sozialen Beziehungen, als deren Basis – gerade im Beklagen ihrer Absenz – die heterosexuelle Partnerschaft, die nukleare Familie und die «natürliche» (Mutter-)Rolle der Frau beschworen wird.

Das Argument, weibliche Emanzipation im Allgemeinen und weibliche Erwerbstätigkeit im Besonderen als Ursache für soziale Missstände zu behaupten, hat in den Geschlechterdebatten der Moderne eine lange Tradition und erlebt immer wieder Konjunktur; ihre Folgen für die Kinder – und damit die künftigen Generationen – bezeichnet die *Weltwoche* als die «grösste [...] Katastrophe überhaupt».⁷⁴ In *Céleste* erscheint die Abkehr von der traditionellen Geschlechter- und Familienordnung – die Mutter ist nicht nur berufstätig, sondern offensichtlich auch vom Vater ihres Sohnes getrennt und wird mit Attributen autonomer Männlichkeit ausgestattet – zunächst «nur» als *symptomatisch* für die defizitäre, natur- und körperfeindliche Ordnung der zukünftigen Gegenwart. Denn die Welt der gläsernen Türme wird in der Tradition der von Eva Horn beschriebenen «Klimakapsel»-Fantasie als künstliche, die «Natur» aus der menschlichen Lebenswelt ausschliessende «Insulation» gedacht.⁷⁵ Es handele sich, so Horn, bei solchen Klimakapselfantasien stets um «Abkapselungs- und Abschirmungsentwürfe»: Zunächst als utopische Fantasie menschlicher Autonomie von klimatischen Bedingungen gefasst, könne sie im Rahmen gegenwärtiger Klimadiskurse nur mehr als «post-katastrophisches Behelfsmittel, dystopisches Abriegelungsverhalten und selbstauferlegte Freiheitsberaubung» imaginiert werden. In Kontrast zu dieser dystopischen Fantasie einer von potenziell gefährlicher Technologie (anstatt von der «Natur») abhängigen «Zellenexistenz», die durch eine «erstickende ›Vermitteltheit‹ jedes Realitätsbezugs» geprägt werde, stehe die Imagination einer «Natur-Welt der wiederhergestellten Kreatürlichkeit, die nicht zufällig auch die der *traditionellen menschlichen Institutionen* ist».⁷⁶

Das manipulierte Klima respektive die Verdrängung der Natur erscheint in *Céleste*, genau wie in dem von Horn analysierten Film *Logan's Run*, als «Abkapselung des Menschen von seiner natürlichen Körperlichkeit».⁷⁷ Mit der Restauration dieser «natürlichen» Körperlichkeit und eines «unvermittelten», sinnlichen Weltbezugs in

74 Vgl. den entsprechenden *Weltwoche*-Kommentar von Peer Teuwsen: *Liebe, Treue, Verantwortung* in Ausgabe 7/07, 7.

75 Vgl. hierzu und zum Folgenden Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Sommer: Traum und Albtraum vom gemässigten Klima*.

76 Ebd., Hervorhebungen M. K.

77 Ebd.

der ›Natur-Welt‹ des Nordens, die mit einer Restauration des vermeintlich natürlichen ›Geschlechtscharakters‹ einhergeht, erfolgt dann folgerichtig auch jene der traditionellen menschlichen Institutionen, hier in Form der heterosexuellen Paarbeziehung. Wenn aber, wie Horn festhält, die dystopischen Klimakapselentwürfe die «eigentliche Katastrophe» in der menschlichen Abriegelung von Natur und Körperlichkeit orten,⁷⁸ und *Céleste* diese Abriegelung prominent als Abkehr vom «natürlichen» Geschlechtscharakter imaginiert, dann erscheint diese Abkehr nicht länger nur als *symptomatisch*, sondern als geradezu (mit-)ursächlich für die dystopische Verfasstheit der dargestellten Welt. Sowohl die Umwelt- als auch die soziale Katastrophe erscheinen, in der Rhetorik der Kulturkritik ausgedrückt, als Resultat einer Abkehr von dem, «was einmal gewollt war».⁷⁹

Dieses narrative Kausalverhältnis wird insbesondere in dem Augenblick sichtbar, in dem die «natürliche» Ordnung restauriert wird. Die Gemeinschaft von Ich-Erzähler und *Céleste* erscheint nicht nur als Antithese zur vorgängigen Separation und Isolation von Mutter und Sohn, als Gegenentwurf zur Normalität der Binnenhandlung: Im Rahmen dieser heterosexuellen Idylle offenbart sich neben dem ›Kulturschicksal‹ der in *Céleste* repräsentierten Frau auch das ›Schicksal‹ der versehrten Erde, über das der Erzähler in seinem letzten Eintrag nachdenkt. Die Antwort auf seine Frage, wie es der Erde wohl gehe, liefert das letzte, nun in externer Fokalisierung gestaltete Kapitel, in dem ein Trapper auf die seit über einem Jahr isoliert lebenden Jugendlichen trifft (89–94). Von ihm erfahren wir, dass es der Welt «viel besser» geht, weil die online verbreiteten Bilder von *Célestes* versehrtem Körper ihre kathartische Funktion erfüllt hätten. «Etwas Ausserordentliches ist passiert», berichtet der Trapper. «Alles hat sich geändert. Die Leute machen nichts mehr wie vorher.» (93 f.) Welche strukturellen, sozialen, wirtschaftlichen und politischen Veränderungen zu dieser Verbesserung notwendig waren, erfahren wir nicht. Für die kulturkritische und die utopische Botschaft des Textes ist die Darstellung der entsprechenden Prozesse aber auch gar nicht von Belang. Das Narrativ folgt keinem transformativen Utopismus, der im Rahmen einer ökologischen Vision die Kritik an bestehenden Verhältnissen mit individualisierten Ermächtigungs- und Handlungspotenzial, einem Entwurf gerechterer sozialer Strukturen *und* der Chance ihrer Erreichbarkeit verknüpft.⁸⁰ Vielmehr werden Sozialkritik und Reformziel im Rahmen der für die modernen Katastrophenfantasien konstitutiven dualistischen Konfiguration von Apokalypse und Utopie

⁷⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹ Konersmann 2001, *Das kulturkritische Paradox*, 36.

⁸⁰ Vgl. dazu die Ausführungen von Bradford u. a. 2011, *New World Orders*, dargestellt im Kapitel *Forschungsdebatte und eigener Ansatz*.

formuliert.⁸¹ Apokalypsen, schreibt Bernd U. Schipper, fungieren nicht nur als Denk- und «Deutungsfiguren», die auf einen als Krisensituation wahrgenommenen Wandel reagieren und ihn unter einem jeweils spezifischen Blickwinkel deuten – sie wirken als «Steuerungsmechanismus» auch auf die Gesellschaft zurück.⁸²

Dabei hat der Dualismus, das Gegenüber zweier Zeiten, eine klare Pragmatik – es wird *in normativer Rede ein Anspruch formuliert*, der nun nicht nur die spezifische *Deutung* der jeweiligen gesellschaftlichen Situation benennt, sondern zugleich eine *Lösung* vorschlägt. Apokalypsen haben eine diskursive Macht, die [...] neben der Deutung einer Krise auch eine *Handlungsanweisung* gibt.⁸³

Während das apokalyptische Szenario in der Regel mit einer «negativen Anthropologie» verbunden ist, in welcher der Mensch als defizitär erscheint, wird ihm in der «positive[n] Anthropologie» der Utopie die Fähigkeit zugeschrieben, die Welt zum Besseren zu verändern.⁸⁴ Schipper betont, dass diese Transformation durchaus bedeuten kann, dass «der *zukünftige* heilvolle Zustand wieder den *ursprünglichen Status Quo* beschreibt».⁸⁵ Dieser Ausgang ist etwa dann denkbar, wenn die Apokalypse nicht als Rede der «Benachteiligten» klassifiziert werden kann, die «den Unglücklichen die Bilder und Stichworte der Selbstverständigung liefert»,⁸⁶ sondern den Blickwinkel der durch die aktuelle Krise marginalisierten Elite repräsentiert und ihnen ihre Privilegien wiedergibt.⁸⁷

In *Céleste* findet sich diese Konfiguration sinnbildlich verwirklicht. Das Gegenüber zweier Zeiten wird realisiert in den Schauplätzen und sozialen Ordnungen, die in der Binnenerzählung einerseits und der Rahmenerzählung andererseits entworfen werden.

Während die Binnenerzählung eine deutliche Negativanthropologie prägt, in welcher der Mensch als der (eigenen und äusserlichen) Natur und dem Gegenüber entfremdetes, entweder gefühlskaltetes oder geradezu infantiles, von Konsum und Technologie abhängiges Wesen gedacht wird, berichtet die Rahmenerzählung von einer radikal anderen Ordnung des harmonischen Zusammenlebens sowohl zwischen Mensch und Natur als auch zwischen den als komplementär konzipierten Geschlechtern. Räumlich wird der rigide Dualismus der Apokalypse ausgestaltet im Kontrast von Stadt und Land. Erstere bietet der Krisenerfahrung,

81 Vgl. dazu unter anderem Sorg/Würffel 2010, *Utopie und Apokalypse*; Schipper 2010, *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen*; Voßkamp 2011, *Utopie und Apokalypse*.

82 Schipper 2010, *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen*, 51 f.

83 Ebd., 52, Hervorhebungen M. K.

84 Ebd., 58.

85 Ebd., 52, Hervorhebungen M. K.

86 Vgl. Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 338 und 342 (Zitat).

87 Vgl. Schipper 2010, *Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen*, 52.



Abb. 14: In den Konsumtempeln der Stadt. Illustration aus *Céleste*, Julie Ricossé, S. 24.

die der Geschichte den Erzählanlass liefert, den entsprechenden Ausdruck. In den 1960er-Jahren hat Susan Sontag diese Krisenerfahrung als die «historische Beunruhigung angesichts der entpersönlichenden Bedingungen des modernen urbanen Lebens» beschrieben;⁸⁸ darüber hinaus findet die langsam und grundsätzlich unsichtbar voranschreitende Klima- und Umweltkatastrophe in dem für die Apokalypse kennzeichnenden «Prozess sozialer Desintegration»⁸⁹ ihre sichtbare Ausprägung.

Im Text ist diese soziale Desintegration als gestörte Mutter-Sohn-Beziehung repräsentiert; in Julie Ricossés Illustrationen wird sie durch die isoliert durch die gläsernen Konsumtempel der Stadt hetzenden Menschen visualisiert (vgl. Abb. 14). Die «dramatischen Kosten des Zivilisationsprozesses [...], die Hinweise auf die langfristigen Schäden der Umweltverschmutzung wie das Artensterben», die laut Brittnacher «das phantastische Spiel mit durch Naturkatastrophen induzierten Weltuntergängen plausibilisiert [haben]»,⁹⁰ materialisieren sich darüber hinaus in der Allegorie der versehrten Frau und ihrer Verbindung mit den Elementen.

88 Sontag 1991, *Die Katastrophenphantasie*, 245.

89 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 340.

90 Ebd., 341.



Abb. 15: Vignette der Erde aus dem Weltraum. Illustration aus *Céleste*, Julie Ricossé, S. 94.

Demgegenüber steht, ganz am Ende des Erzähltextes und damit in maximaler räumlicher Distanz zum Ausgangsbild auf dem Cover, eine Vignette, welche die Erde aus dem Weltraum zeigt (vgl. Abb. 15). Wie Horn feststellt, handelt es sich bei der ikonischen Visualisierung der Erde aus dem All um «ein altes Motiv des Umweltdiskurses», das die Fragilität und Einzigartigkeit des «blauen Wunders», aber auch die Globalität und Einheit der von der Zerstörung betroffenen Erde sichtbar machen soll.⁹¹ So wie *Céleste*, die auf dem Buchrücken *ohne* das entstehende Mal auf der Stirn gezeitigt und im Rahmen der Widmung – «für *Céleste*» (4) – auf eine gewissermassen ausserfiktionale Ebene transportiert wird, erscheint die Erde am Ende wieder in ursprünglicher, gesunder Ganzheit. Die grundsätzliche Fragilität bleibt beiden nichtsdestotrotz eingeschrieben.

Auf jeder Ebene also läuft die apokalyptische «Setzung des absolut Anderen, des radikal Neuen unter der Voraussetzung der Nichtung des Alten», wie sie Maria

91 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Frühling: Politik des unsicheren Wissens*. Horn weist darauf hin, dass auch Al Gores Dokumentarfilm *An Inconvenient Truth* (2006) mit diesem Bild beginnt. James Lovelock nutzt es als Einstieg in seine Warnschrift *The Vanishing Face of Gaia*, weist dabei aber bereits auf seine Funktion als «icon» hin: «That icon is undergoing subtle change as the white ice fades away, the green of forest and grassland fades into the dun of desert, and the oceans lose their blue-green hue and turn a purer, swimming-pool blue as they too become desert.» (2009, 1)

Moog-Grünewald und Verena Olejniczak Lobsien beschreiben,⁹² die Vorstellung dieses Neuen als «radikaler Bruch mit dem Jetzt, als reine Alterität», wie sie Eva Horn fasst,⁹³ gerade *nicht* auf ein wie auch immer imaginiertes, gänzlich *Neues*, sondern auf die Wiederherstellung eines vermuteten *Ursprungs* hinaus. Fasst man mit Tanja Busse die Grundstruktur beziehungsweise «apokalyptische Figur» als Trias von «Krise/Endzeit – Untergang/Zerstörung/Enthüllung – Neubeginn»,⁹⁴ dann folgt in *Céleste* auf die vom Erzähler als krisenhaft wahrgenommene Endzeit (im Sinne einer kompletten sozialen Isolation und Entfremdung), auf Untergang (exemplarisch vorgeführt als nahezu vollständige Zerstörung des Regenwaldes) und auf die apokalyptische Enthüllung der menschlichen Zerstörungskraft (allegorisch an Célestes Krankheit vollzogen) in der vor-, zwischen- und nachgeschalteten Rahmenerzählung ein «Neubeginn», der nicht als *Revolution*, sondern als *Reformation* gedacht wird.

Auf der Ebene des *Umweltdiskurses* bleibt es dabei bei der Behauptung, dass die Menschen jetzt «alles ganz anders» machen und es der Erde deshalb «viel besser» gehe; angesichts des Indiziencharakters von Célestes Haut werden die LeserInnen aufgefordert, diese Aussage zu glauben und sich, im Sinne der didaktischen Botschaft des Textes, selbstverantwortlich über Formen umweltschonenden Verhaltens zu informieren. Bezogen auf den *Geschlechterdiskurs* aber wird nicht nur der durch die Krise gefährdete «Status quo» wiederhergestellt. Stattdessen werden im Sinne einer restitutiven Kulturkritik traditionelle Geschlechterstrukturen, -rollen und -bilder revitalisiert, deren Verbindlichkeit im (post-)feministischen Diskurs (irrtümlicherweise) als aufgehoben gelten. Die Kulturkritik, die als Besorgnis um eine fragile Umwelt auftritt, beinhaltet damit letztlich eine dezidiert geschlechterkonservative Wiederherstellungserwartung, die ihre Legitimation aus dem Katastrophendiskurs auf der einen und aus der Essenzialisierung von Geschlecht und der Überhöhung von Weiblichkeit auf der anderen Seite bezieht. Ich habe bereits festgehalten, dass die konkrete «Frau» im Rahmen dieses Essenzialisierungs- und Überhöhungsprozesses einmal mehr auf ihren symbolischen Wert reduziert wird. Sie fungiert, um mit dem Literaturwissenschaftler Hans Krah zu sprechen, als «Gender-Zeichen»: Der «Genderaspekt» wird «rhetorisch funktionalisiert», er verweist auf andere Konzepte (hier: den Umweltdiskurs), bezieht seine «Trägerfunktion» aber daraus, dass er sich «einer bereits vorhandenen kulturellen Semantik und Wissen über Gender» bedient, diese aktualisiert und dabei (zumindest) in Kauf nimmt, dass «bereits vorhandene Dispositionen verstärkt werden und sich

92 Moog-Grünewald/Olejniczak Lobsien 2003, *Apokalypse – Der Anfang vom Ende. Vorbemerkung*, vii.

93 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel *Einleitung. Zukunft als Katastrophe*.

94 Busse 2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 8.

dadurch festigen».⁹⁵ Es bleibt hinzuzufügen, dass dieser Prozess, in dem Céleste zum (Gender-)Zeichen wird, irreversibel ist. «Alle kennen Ihre Geschichte», sagt der Trapper am Ende zu Céleste. «Sie haben die Welt verändert ...» (93) Nur in ihrer Zeichenhaftigkeit ermöglicht Céleste im Sinne restaurativer Kulturkritik «Einsichten von höherer, ja von ›letzter‹ Dignität».⁹⁶

Nicht nur in *Céleste* gehen (restitutive) Kulturkritik und Apokalypse eine so symbiotische Verbindung ein. Eine von Konersmanns zentralen Thesen lautet, dass sich Kulturkritik kaum je mit Einzelbefunden begnügt, sondern die «*condition humaine* ganz generell» verhandelt.⁹⁷ Eben diesen Grundsatz teilt sie mit der Apokalypse – und zwar sowohl mit den alten «eschatologische[n] Vorstellungen vom Ende der Geschichte und der Ankunft Gottes»⁹⁸ als auch mit den säkularisierten Katastrophenvisionen der Moderne.

Der Begriff Apokalypse, so Brittnacher in seiner Etymologie, setzt sich aus dem griechischen *Kalyptein*, was so viel wie «verbergen» bedeutet, und dem Präfix *apo*, «von, weg» zusammen und bedeutet daher wörtlich so viel wie «Offenbarung, Offenlegung». Apokalypse meint also «nicht (nur) Zerstörung, sondern vor allem die Verkündigung eines geheimen Wissens beziehungsweise die Einweihung oder Berufung eines Auserwählten, an diesem Wissen teilzuhaben und es mitzuteilen».⁹⁹ Als «wirkungsmächtigste unter allen Apokalypsen» liefere die Johannesoffenbarung zwar nach wie vor den «Intertext» für aktuelle Interpretationen und Aktualisierungen,¹⁰⁰ etwa, indem sie ihr Bildinventar und ihre charakteristische Doppelerzählung von Untergang und Neubeginn beziehungsweise Zerstörung und Enthüllung stelle.¹⁰¹ Doch während eschatologische wie moderne Untergangsvisionen «der Bewältigung und Abfuhr von Krisenerfahrungen» und der Produktion eines «Reformdruck[es]» dienen,¹⁰² entfällt laut Klaus Vondung in der modernen Apokalypse die Verheissung einer besseren neuen Welt als Folge des Untergangs der defizitären Gegenwartswelt.¹⁰³ Wo sich be-

95 So Krah 2016, *Gender, Kinder- und Jugendliteratur und analytische Praxis*, 60f., zu «Gender-Zeichen», ihrer Funktion und ihrer Bedeutung im Rahmen von «Genderuntersuchungen»; Zitate 60.

96 Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, 73.

97 Ebd., 62, Hervorhebungen im Original.

98 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 336.

99 Ebd.

100 Ebd.

101 Zu einer ausführlichen Darstellung und Analyse der Johannesoffenbarung, der jüdisch-christlichen Apokalypse-Tradition und des Chiliasmus siehe etwa Busse 2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 24–46; Loibl 2001, *Zur Geschichte der Endzeit: Eine Einführung*; Schüle 2012, *Das Ende der Welt*, 33–53 und Vondung 1988, *Die Apokalypse in Deutschland*, 19–48.

102 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 336.

103 Vgl. Vondung 1988, *Die Apokalypse in Deutschland*, 11 f.

reits die jüdisch-christlichen Apokalypsen durch ihre «Sprache der Gewalt» und ihre «Bilder der Zerstörung» auszeichneten, die sowohl bildkräftiger als auch umfangreicher inszeniert wurden als diejenigen des nachfolgenden utopischen Zustandes,¹⁰⁴ so zeichne sich die apokalyptische Tradition seit der Romantik mit ihrer Lösung aus dem religiösen Deutungszusammenhang durch grundlegende Skepsis gegenüber einer «Hoffnung auf Erlösung» aus – und zwar in diesseitiger wie in jenseitiger Gestalt:¹⁰⁵ «Der ‹kosmische Schrecken› einer transzendenzlosen Welt und sinnlosen Geschichte setzt Untergangsängste frei und lässt ‹kupierte› A. entstehen.»¹⁰⁶

Diese «kupierte» Apokalypse trete zum Ende des 19. Jahrhunderts zeitgleich mit der Dystopie auf und im Laufe des 20. Jahrhunderts dann ins Zentrum der Katastrophenimagination: Die Erwartung eines Neubeginns, die es erlaubte, «die Zerstörung dieser Welt lustvoll auszumalen», ist «angesichts der Möglichkeit eines nuklearen Krieges zusammengebrochen. [...] Die Apokalypse wurde kupiert.»¹⁰⁷ In dieser Form kennt die Apokalypse «nur noch den Untergang, sei es in Folge eines nuklearen Kriegs, sei es durch Zerstörung der Lebensgrundlagen der Menschheit in Folge von Klimakatastrophen und Überbevölkerung». Und die Gewalt, die in eschatologischen Apokalypsen als Bedingung für den Neubeginn (der Auserwählten) galt, sei nunmehr «identisch mit dem Untergang, in den unser Planet mit der gesamten Menschheit wie in ein schwarzes Loch hineingezogen wird».¹⁰⁸ Für die jugendliterarische Katastrophenfantasie – und übrigens auch für sehr viele neuere Katastrophenfilme – gilt dies nur bedingt. Wie anhand von *Céleste* exemplarisch gezeigt wurde, setzen jugendliterarische Texte zwar apokalyptische Stoffe, Motive und Narrative ein, um die Katastrophe zu imaginieren; sie inszenieren die Katastrophe, ihrer wörtlichen Bedeutung gemäss, als «Wendung nach unten»¹⁰⁹. Dennoch erscheint die Apokalypse kaum je in kupierter, oder, wie Horn es nennt, in «nackter» Form¹¹⁰ – sie ist nicht zwingend «Weg in den Untergang ohne die Möglichkeit einer Umkehr»¹¹¹. Vielmehr steht am Ende der katastrophischen Ereignisse oft die Hoffnung auf einen Neubeginn; zuweilen finden sich dezidiert utopische Visionen. *Céleste* setzt am Ende

104 Vondung 2010, *Der Preis des Paradieses*, 33.

105 Vondung 2000, *Apokalypse*, 27.

106 Ebd.

107 Vondung 1990, *Überall stinkt es nach Leichen*, 134.

108 Vondung 2010, *Der Preis des Paradieses*, 45.

109 Vgl. Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Zukunft als Katastrophe*, zur Bezeichnung «katastrophè» für eine Wendung respektive des Ergebnisses einer Wendung nach unten; bei Aristoteles als «Peripetie», Umschlag ins Gegenteil, verstanden.

110 Horn 2010, *Enden des Menschen*, 102.

111 Grimm/Faulstich/Kuon 1986, *Apokalypse – Einleitung*, 7.

gar eine Welt, aus welcher der Fussabdruck des Menschen, entgegen aller Prognosen, langsam wieder verschwindet. Der Text weist das von Horn für eine spezifische Ausprägung der postapokalyptischen Fantasie herausgearbeitete Narrativ «von Krankheit und Heilung, Druck und Entlastung» auf: «Ist der Mensch erst weg, verschwinden irgendwann auch seine Spuren [...]. Nach dem Menschen kommt wieder der Garten Eden, die Rückkehr zum Anfang.»¹¹² Doch im Gegensatz zu vielen anderen postapokalyptischen Szenarien bedarf es dazu noch nicht einmal mehr der Auslöschung der Menschheit. Gemäss dem Grundsatz, dass die Apokalypse der Moderne zwar kein «Moment der universalen Gerechtigkeit und kein Neubeginn mehr [ist]», aber auch «kein Untergang, der den Menschen unweigerlich zustösst wie das kosmische Gottesgericht», erscheint die Katastrophe der Neuzeit als vom Menschen gemachte, aber auch verhinderbare, als Zukunft, «die der Mensch ebenso verschulden wie aufhalten kann».¹¹³ Damit werden die Menschen, wie Horn mit Rückgriff auf Gereon Uerz festhält, und wie es der Ich-Erzähler in *Céleste* beispielhaft vorführt, zu «Autoren ihrer Zukunft».¹¹⁴ Als literarisches «Modell der Wirklichkeits- und Geschichtsdeutung» bringt die apokalyptische Fantasie zwar nach wie vor Werke hervor, die «eine sich in fortschreitender Auflösung befindliche, unaufhaltsam auf den Untergang, die Katastrophe, zusteuernde Ordnung vorstellen».¹¹⁵ Aber es ist am Menschen, diese defizitäre Ordnung zu erkennen und anzupassen, auf dass die Katastrophe abgewendet oder zumindest auf eine Dimension beschränkt werden kann, die ein Überleben (einzeln oder vieler) Menschen ermöglicht. Ob ihm dies gelingt, hängt von der in der Erzählung entworfenen Anthropologie ab. Und diese Anthropologie ist laut Horn eigentlicher Gegenstand der modernen apokalyptischen Offenbarungsfunktion.

Laut Eva Horn lassen sich die Untergänge, die Katastrophenfantasien und Apokalypsen der Moderne «als politische Fantasien oder Fiktionen lesen, in denen das Soziale im Modus der ultimativen Krise – als Frage von Untergang und Überleben – gedacht wird».¹¹⁶ Den Offenbarungscharakter dieser Fiktionen – und damit sind sowohl literarische Texte als auch wissenschaftliche Gedankenexperimente oder philosophische Hypothesen gemeint – ortet Horn entsprechend nicht mehr in der Enthüllung eines göttlichen Plans oder Heilsversprechens, sondern in der Offenbarung von etwas gänzlich Diesseitigem: dessen, «was der Mensch

112 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Erde ohne Menschen*.

113 Horn 2010, *Enden des Menschen*, 102.

114 Uerz 2006, zitiert bei Horn 2010, *Enden des Menschen*, 102.

115 Grimm/Faulstich/Kuon 1986, *Apokalypse – Einleitung*, 9.

116 Horn 2010, *Enden des Menschen*, 105.

selbst ist – oder besser: «was er gewesen sein wird».¹¹⁷ In diesen Fiktionen figure die Katastrophe «nicht nur als Bruch einer gegebenen Wirklichkeit, sondern stets auch als Sichtbarwerden einer unterliegenden grundlegenden Struktur, eines verborgenen «Realen»».¹¹⁸ Sie verweist auf eine Wirklichkeit, die unter dem Alltäglichen verborgen ist: «Hier geht es um «Eigentliches», um das, was den Menschen jenseits des kulturellen Cocons einer intakten Zivilisation «in Wirklichkeit» ausmacht.»¹¹⁹ Indem die Katastrophe den Menschen auf den Prüfstand, seine «moralische Integrität, seine Institutionen und seine Bindungen, aber auch seine individuelle Tapferkeit und Klugheit auf die Probe [stelle]»,¹²⁰ enthülle sie «mögliche Spielarten des Sozialen»:

Es erweist sich, welche *Bindungen* halten, welche *Werte und Güter* wirklich zählen, welche *Eigenschaften* und *Verhaltensformen* in der schlimmsten denkbaren Situation hervortreten werden. Und vor allem: welche das *Überleben* sichern und welche nicht. Die Katastrophe schält eine *Essenz* der Menschen und der Dinge heraus – genau darin liegt ihr apokalyptischer, das heisst *offenbarender* Wert auch jenseits aller Erlösung.¹²¹

Weil jene «Wahrheit», die «im sicheren Normalbetrieb verborgen geblieben ist», damit letztlich eine sei, in der «die Menschen und die Dinge ihre wahre Bedeutung und ihren wahren Wert zeigen», liege der epistemische Wert von Worst-Case-Szenarien also nicht nur im fiktionalen Durchspielen möglicher Ereignisabläufe und der zu treffenden Massnahmen: Vielmehr verortet ihn Horn in einem viel grundsätzlicheren «heuristischen Gedankenexperiment, das vom Ende her Licht auf die Gegenwart werfen könnte. Von hier aus kann sich zeigen, was wichtig und was unwichtig, was nützlich und unnützlich, was gefährlich und was ungefährlich gewesen sein wird».¹²² Gerade die Enthüllung dessen, was sich als nutzlos oder für die Zukunft gar gefährlich erweisen könnte, erweist sich angesichts des besonderen epistemischen Status der Zukunftsfiktion als zentral:

Zukunft als Katastrophe schreitet nach ihrer *Verhinderung*, nach einem *präventiven Eingreifen*. [...] Genau darum erhebt die kommende Katastrophe immer den Anspruch, etwas bereits *in der Gegenwart Gegebenes zutage treten zu lassen*. Mit dem Desaster wird etwas zum Ereignis und zur greifbaren (wenn auch schrecklichen) Gestalt, was wir vorher nur befürchtet, gehäht, vorgestellt, möglicherweise aber auch platterdings übersehen und verkannt haben. Die Katastrophe holt dieses heimlich Drohende aus der *Latenz*. Sie ist der «Ernstfall», in dem sich plötzlich das «wahre Gesicht» all dessen zeigt, was als Gefahr immer schon gelauert hat. Etwas, das sonst nur in

117 Ebd., 102.

118 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel *Einleitung*. *Die Katastrophe als Offenbarung*.

119 Horn 2010, *Enden des Menschen*, 105.

120 Ebd., 102.

121 Ebd., 106, Hervorhebungen M. K.

122 Horn 2010, *Der Anfang vom Ende*, 7.

Hypothesen, statistischen Wahrscheinlichkeiten oder Prognosen eine bestenfalls unscharfe Kontur hat, bekommt plötzlich eine *klar greifbare Gestalt*.¹²³

In der Enthüllung dieser «Essenz» des Menschen, im damit einhergehenden Appell, dass er sich auf die «wirklich wichtigen Werte und Güter» besinne, seine Handlungsweisen und Beziehungen prüfe und sich in Verhalten übe, das sein Überleben – und: seine Humanität – sichert, aber auch potenziell destruktive, gefährliche Elemente im menschlichen Verhalten erkenne, liegt der genuin politische Gehalt, der die in diesem Kapitel analysierten jugendliterarischen Katastrophenfantasien strukturiert. Was Timothée de Fombelles *Céleste* und Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Trilogie verbindet, ist die von Busse formulierte grundsätzliche Intention der Apokalypse, sich «den Grundfragen nach dem menschlichen Sein und Handeln» zu stellen und zu fragen: «Wie soll man leben? Was soll man tun? Was dürfen wir und was nicht? Was ist das Ziel der Geschichte?»¹²⁴ Auch Vondung hat festgestellt, dass die apokalyptische Vision «ihre unmittelbaren Erfahrungsanlässe [übersteigt]; sie will das Weltgeschehen insgesamt deuten und den Verlauf der Geschichte prophezeien». ¹²⁵ Zugleich sind apokalyptische Texte stets in ihrer Entstehungszeit verortet und stellen die Fragen nach der Essenz des Menschen, nach richtigem oder falschem Verhalten, nach nützlichen und unnützen Dingen und nach haltbaren Beziehungen und Wertmassstäben aus dieser Zeit heraus – und damit vor ihrem politischen und diskursiven Hintergrund.

Die Klima-, Umwelt- und Naturkatastrophe mit ihren drohenden oder schon eingetretenen verheerenden Folgen bildet den allen Texten gemeinsamen, gegenwärtigen Erfahrungsanlass; Visionen einer globalen Umweltzerstörung und/oder einer katastrophischen Verdunklung drücken, um mit Brittnacher zu sprechen, jene «Krisenerfahrungen» aus, die als «produktive Voraussetzungen apokalyptischen Denkens» gegeben sein müssen. ¹²⁶ Die mit der jeweiligen Katastrophenanthropologie verknüpfte Offenbarung der «Essenz» des Menschen wiederum ist stark in aktuellen Geschlechterdiskursen verortet. Zugleich deuten alle drei Texte die «Geschichte [...] [hier: der Geschlechterbeziehungen, M. K.] als Verhängniszusammenhang, der nach Entladung drängt». ¹²⁷ Diese Apokalypsen sind also nicht nur Ausdruck der «schlimmsten Ängste einer jeweiligen Epoche», ¹²⁸ sondern im Sinne der von Busse vorgeschlagenen Definition der apokalyptischen Erzählung stets

123 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Katastrophe als Offenbarung*, Hervorhebungen M. K.

124 Busse 2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 10.

125 Vondung 1990, *Überall stinkt es nach Leichen*, 131.

126 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 336.

127 Vgl. ebd., 339.

128 Horn 2010, *Der Anfang vom Ende*, 7.

auch «eine [...] Form der Krisenbewältigung»,¹²⁹ wobei diese «Krise» in ihrem Kern in beiden Fällen eine der Geschlechter(beziehungen) ist.

In *Céleste* gilt der kulturkritische Pathologiebefund, der im Rahmen der Enthüllung erfolgt, einer als natur-, körper- und beziehungsfeindlich markierten Haltung des Menschen, die sich sowohl in der Zerstörung der Umwelt als auch im Zerfall der traditionellen Geschlechter- und Familienstrukturen niederschlägt. Legitimiert durch diesen Pathologiebefund und die damit verknüpfte Katastrophenfantasie wird eine Reessenzialisierung von Geschlecht imaginiert, die letztlich in eine als utopisch dargestellte Wiederherstellung traditioneller Geschlechterrollen und Familienbilder mündet. Genau darin liegt der eigentliche politische Gehalt des Textes.

Ehe ich mich im Folgenden der geschlechterpolitischen Ausgestaltung der Katastrophe bei Pfeffer zuwende, möchte ich abschliessend auf die spezielle Position des erzählenden und erlebenden Ichs im Rahmen des apokalyptischen Diskurses eingehen. Für die Erzählung der Katastrophe in der Populären Kultur beobachtet Georg Seeßlen in seinem bissigen politischen Essay *Die Katastrophe zum Kuscheln* (2006) ein spezifisches Set an Konventionen. Als Erstes nennt er das «Prinzip des ›homerischen Dialogs‹»:

Mitten in etwas, das einem eigentlich die Sprache verschlagen sollte, wird ein konstanter Text erzeugt: Was immer an Schrecken die Welt parat hat, die Menschen in der Katastrophenphantasie beginnen schon manisch darüber zu reden. Damit ist das Tröstende in die Katastrophe selber eingeschrieben. Durch eine Dramaturgie der Zeichen wird, zum Zweiten, dem katastrophischen Geschehen das Sinnlos-Plötzliche genommen. Es gab immer schon Zeichen und Wesen die sie lesen konnten.¹³⁰

Während Céleste als Zeichen fungiert, das, korrekt gelesen und interpretiert, einen kollektiven Wandel anstösst und damit die Katastrophe gerade noch abzuwenden verhilft, figuriert der Ich-Erzähler als Instanz, welche die apokalyptischen Zeichen wahrnimmt, liest, deutend auslegt und reflektiert – und zwar sowohl für die Figuren als auch für die LeserInnen. Indem er sowohl auf Ebene der *histoire* (als Chronist) als auch auf jener des *discours* (als Erzählinstanz) als beobachtendes, erzählendes und reflektierendes Ich auftritt, erfüllt er die Bedingungen einer Subjektposition, die einen besonders starken Abgleich der Lesepositionen mit jener des erzählenden Ichs herausfordert. Während eine «immediate-engaging first-person narration», wie sie etwa in Suzanne Collins' *Hunger Games* vorliegt, im Rahmen von Andrea Schwenke Wyiles Typologie insbesondere die

129 Busse 2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 1.

130 Seeßlen 2006, *Die Katastrophe zum Kuscheln*, in: *reflect! Assoziation für politische Bildung und Gesellschaftsforschung*, www.reflect-online.org/publikation/sulserio/die-katastrophe-zum-kuscheln (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

Identifikation mit den Positionen des *erlebenden* Ichs fördert, fordert eine «distant-engaging narration», wie sie in *Céleste* durch die Distanz zwischen dem Zeitpunkt des Erzählens und dem Zeitpunkt des Geschehens und durch die Verwendung des epischen Präteritums gegeben ist, einen stärkeren Abgleich mit dem *reflektierenden* Ich.¹³¹ Dieses reflektierende Ich gibt denn auch immer wieder explizit zu verstehen, dass es durchaus nicht von Beginn an in der Lage war, die katastrophischen Zeichen zu lesen und seine Welt als defizitäre zu erkennen. «Wenn ich heute daran zurückdenke, finde ich diese Idee vollkommen bescheuert», sagt er etwa über die gängige Praxis, Autos in einem Hochhaus zu stapeln: «Dreihundertdreissig Stockwerke Autos. [...] Aber ich weiss noch gut, dass mir das damals normal und sogar ziemlich schlau vorkam. Das beeindruckt mich vielleicht am meisten. Dass ich diese Welt normal und sogar ziemlich schlau fand.» (14f.) Die dialogische Struktur ermöglicht also eine retrospektive Reflexion; gleichzeitig fordert sie die LeserInnen sowohl im Sinne des didaktisch-aufklärerischen als auch des apokalyptischen Diskurses dazu auf, ihre eigene Welt kritisch unter die Lupe zu nehmen, sie auf Mängel oder gar auf Zeichen der drohenden Katastrophe hin abzusuchen, diese Zeichen richtig auszulegen und das eigene Verhalten präventiv anzupassen.

Im Rahmen des apokalyptischen Diskurses nimmt der Ich-Erzähler überdies die Position eines «letzten Menschen» ein, wie ihn Horn als zentrale Figur der Katastrophenimagination seit dem 18. Jahrhundert beschreibt und in kulturellen Artefakten wie John Martins Ölbild *The Last Man* (1849), in Jean Pauls *Rede des toten Christus* (*Siebenkäs*, 1796) oder de Grainvilles Roman *Le dernier Homme* (1805) nachweist. Diese Figur ist nicht nur (eine) der letzte(n) Überlebende(n) einer Naturkatastrophe, die keinen göttlichen Ursprung mehr hat; sie ist zugleich «eine Position der Reflexion wie der Unterworfenheit unter die Katastrophe».¹³² Das heisst: Der letzte Mensch «verkörpert einerseits die Verstrickung in das Desaster, er ist unmittelbarer Zeuge; andererseits ist er in der Lage, diese zu beobachten und zu reflektieren. Er sieht die Wahrheit, die sich in der Katastrophe offenbart, auch wenn er selbst Teil dieser Katastrophe ist.»¹³³

Wie Busse betont, handelt es sich beim apokalyptischen um einen Diskurs mit speziellen Regeln: «Eine apokalyptische Erzählung beansprucht, geheimes Wissen zu enthüllen, und kritisiert den Status quo.»¹³⁴ Weil sich die Erzählung des

131 Zur Terminologie vgl. Schwenke Wyile, dargestellt bei McCallum/Stephens 2011, *Ideology and Children's Books*, 362.

132 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 1, *Die Geburt des letzten Menschen. Romantische Verdunklung*.

133 Ebd.

134 Busse 2000, *Weltuntergang als Erlebnis*, 5.

Apokalyptikers «als subversive Lesart gegen das vorherrschende Modell von Wahr und Falsch [stellt]», gilt sie dem hegemonialen Diskurs beziehungsweise dem vorherrschenden Wahrheitsmodell als gefährlich; der Sprecher läuft damit wiederum Gefahr, marginalisiert, lächerlich gemacht, für wahnsinnig erklärt oder zum Schweigen gebracht zu werden.¹³⁵ Weil sich der Apokalyptiker aber «im Besitz einer absoluten und nicht diskutablen Wahrheit [glaubt]», wird er versuchen, seine Position durchzusetzen – ein Unterfangen, das nach Busse dann gelingen kann, «wenn alte Diskurse nicht mehr zufriedenstellen oder sich als falsch erwiesen haben und ein Bedarf nach neuem Sinn entsteht».¹³⁶

In genau diesen Funktionen tritt auch de Fombelles Ich-Erzähler auf. Durch seine räumliche und zeitliche Entrückung, durch die Distanz zum Wahrnehmungsstandort und Lebensalltag der erinnerten erlebenden Figur wird er als letzter Mensch seiner Welt entworfen; er ist in die Katastrophe verstrickt, welche die Erde beinahe zerstört, blickt aber als reflektierende Instanz zugleich auf diese Katastrophe und seine eigene Position darin zurück. Genau wie Céleste steht er von Anfang an ausserhalb der eigenen Zeit und widerspricht dem hegemonialen Wahrheitsmodell. Allerdings nehmen er und Céleste im apokalyptischen Diskurs vollkommen unterschiedliche Funktionen ein. Als Personifikation der versehrten Erde ist Céleste ein apokalyptisches Zeichen, das dem hegemonialen Wahrheitsmodell gefährlich werden könnte – sie wird deshalb kurzerhand aus dem Diskurs entfernt, das heisst: auf Anweisung von *Industry* versteckt. Als Zeichen besitzt Céleste nun natürlich keine diskursive Macht; sie erneut in den Diskurs einzusetzen, ist die Aufgabe des Chronisten. Er entspricht einer dezidiert modernen, westlich-männlichen Subjektposition, die sich durch Handlungsfähigkeit auszeichnet und die eigene Diskursposition am Ende durchsetzt.

Selbstverständlich ist dieses Konzept einer starken Subjekt- und Diskursposition nicht auf den apokalyptischen Diskurs beschränkt; vielmehr ist es zentraler Bestandteil eines symbolischen Diskurses über menschliche und kulturelle Entwicklung, die eng mit einer Vorstellung des männlichen Sozialisations- und Subjektivationsprozesses verknüpft ist. In diesem symbolischen Diskurs wird der «path to manhood»¹³⁷ gerade in Fiktionen für Jugendliche als Erlernen der Fähigkeit imaginiert, Verantwortung für das eigene Leben zu übernehmen: «It is grounded in a resistance to social constructionism, in moral integrity and a capacity for other-regardingness, and in self-awareness which enables deep interpersonal relations grounded in mutual equality.»¹³⁸ Die maskuline Subjektivität, so

135 Vgl. ebd., 120.

136 Ebd., 120f.

137 McCallum/Stephens 2011, *Ideology and Children's Books*, 364.

138 Ebd., 365.

McCallum und Stephens weiter, bilde sich dabei sehr häufig in einem Prozess des «self-fashioning through imaginative composition» aus: Im Schreiben formiert sich metonymisch die Selbstkonstitution und subjektive Handlungsfähigkeit des Protagonisten.¹³⁹

Erst diese männliche Subjektivation aber befähigt den Erzähler dazu, seine spezifische Rolle als «letzter Mensch» zu übernehmen. Denn «[d]er moderne letzte Mensch ist Zeuge und Opfer des Weltendes, aber er ist auch Akteur», betont Horn für mehrere spezifische (moderne) Figurationen des letzten Menschen. «Er könnte das Ende noch aufhalten.»¹⁴⁰ Obwohl er namenlos bleibt, ist er nicht anonymes Mitglied einer Gruppe, sondern Individuum: Er hebt sich ab von dem, was Horn als «suizidäre[n] Quietismus», als gefügte Ausblendung und Trivialisierung der Gefahr und des eigenen Beitrags dazu bezeichnet;¹⁴¹ er drückt das intensive «Krisenbewusstsein» seiner Zeit aus und überwindet die dafür charakteristische «Handlungslähmung».¹⁴² Wenn es zutrifft, dass die gegenwärtige Vorstellung von Zukunft im Rahmen des Klima- und Umweltdiskurses wesentlich auf der Vorstellung beruht, «dass gerade die Fortführung des Gegenwärtigen auf einen Umschlag, eine katastrophische Wendung zuläuft»,¹⁴³ und wenn diese Katastrophe nicht mehr als einzelnes, alles veränderndes Ereignis imaginiert wird, sondern als *tipping point*, als «Umschlagpunkt», an dem «ein vormals stabiler Zustand plötzlich instabil wird, kippt und in etwas qualitativ anderes «umschlägt»»,¹⁴⁴ dann ist damit auch die zentrale Aufgabe des Erzählers als «letzter Mensch» geklärt: Er hat als kulturkritischer Diagnostiker aufzutreten, den in seiner Gegenwart bereits aufgetretenen *tipping point* (manifestiert im Verschwinden des Regenwaldes) sichtbar zu machen und zu kommunizieren.

In dieser Funktion tritt der Erzähler, wie Rebecca in Brian Falkners *The Tomorrow Code* und Amber in Maxime Chattams *Alterra*, als eine Art fiktionalisierter James Lovelock auf. Der 1919 geborene englische Chemiker, Mediziner, Biophysiker und Erfinder hatte in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren gemeinsam mit der amerikanischen Wissenschaftlerin Lynn Margulis die Theorie entwickelt, dass die Erde ein lebendiger beziehungsweise lebensähnlicher Organismus sei. Ähnliche Figurationen und Vorstellungen traten zwar bereits lange davor in Erscheinung, etwa in der Kosmogonie Hesiods, in der Gaia als «Mut-

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 1, *Die Geburt des Letzten Menschen. Die Aufklärung des Letzten Menschen: Grainvilles «Le dernier homme»*.

¹⁴¹ Ebd., Kapitel 2, *Die Bombe. Apokalypse-Blindheit*.

¹⁴² Vgl. ebd., Kapitel *Einleitung. Die Katastrophe als Offenbarung*.

¹⁴³ Ebd., Kapitel *Einleitung. Zukunft als Katastrophe*.

¹⁴⁴ Ebd.

ter Erde» und als Ursprung alles Lebendigen, als Allmutter imaginiert wurde.¹⁴⁵ Auch in holizistischen, organizistischen und vor allem hylozistischen Theorien sowie in (neo-)platonischen, anthroposophischen, transzendentalistischen und romantisch-naturphilosophischen Weltbildern tauchen – sehr unterschiedlich gelagerte – Vorstellungen der Erde als lebendiger Organismus oder als Einheit mit intrinsischem Wert, aber auch Bilder einer Weltseele auf, die im Kern gemeinsam haben, dass sie sich gegen ein mechanistisches und/oder reduktionistisches (später neodarwinistisches) Weltbild aussprechen.¹⁴⁶ Ihre – bis heute anhaltende beziehungsweise immer wieder aufflammende – Popularität aber erhielt die Theorie von der Erde als selbst regulierendem System durch die von Lovelock und Margulis entwickelte «Gaia-Hypothese».¹⁴⁷ Sie fand ab den frühen 1970er-Jahren zunächst über verschiedene wissenschaftliche Artikel, vor allem aber ab 1979 über Lovelocks Publikation *Gaia: A New Look at Life on Earth* weit über den wissenschaftlichen Diskurs hinaus Beachtung.¹⁴⁸

Ihre grösste Anhängerschaft gewann die Idee der Erde als selbst regulierender Organismus und Entität mit intrinsischem Wert nicht in naturwissenschaftlichen Kreisen, in denen ihr vor allem aufgrund ihrer auf Gruppen- statt individueller Selektion basierenden (und damit vermeintlich antievolutionstheoretischen) Prämisse vehementer Widerstand erwuchs,¹⁴⁹ sondern in ihrer populärwissenschaftlich aufbereiteten Form, und zwar unter anderem unter TiefenökologInnen, ÖkoaktivistInnen und -feministInnen, kirchlichen Gruppierungen, NeopaganistInnen, und New-Age-AnhängerInnen. «Earth as an organism was

145 Vgl. Lücke 2007, *Die Götter der Griechen und Römer*, 80f.

146 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis – Science on a Pagan Planet*. Ruse verortet die Gaia-Hypothese in ihrer denkgeschichtlichen Tradition und betont dabei immer wieder sowohl die historischen Spannungen zwischen unterschiedlichen wissenschaftlichen Denktraditionen einerseits und zwischen Wissenschaft, Populärwissenschaft und öffentlichen Diskursen andererseits. Er betont aber auch, dass Lovelocks These jede spirituelle Motivation fehle; Lovelock sei, anders als viele Anhänger seiner These, nicht an «final causes» interessiert und habe seine These streng wissenschaftlich zu fundieren versucht.

147 Der Schriftsteller William Golding soll den Namen der griechischen Göttin der Erde – Gaia – vorgeschlagen haben, vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 6.

148 Für eine philosophisch-wissenschaftsgeschichtliche Auseinandersetzung mit der Gaia-Hypothese und ihrer Rezeption in spezifischen zeitgeschichtlichen Kontexten vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*.

149 Vgl. ebd., vor allem 25–32; führende Wissenschaftler wie der Brite Richard Dawkins und der Amerikaner Stephen Jay Gould äusserten sich besonders lautstark und verächtlich zu Lovelocks Thesen und bescheinigten der Gaia-Hypothese den Status einer Religion, einer (naiven) Metapher oder eines Kultes. Ruse (2013, vor allem 151–157 und 179–191) betont allerdings, dass Lovelock selbst einer mechanistischen Denktradition entstamme und seine Hypothese keineswegs im Widerspruch zu evolutionstheoretischen Prämissen sah, sondern im Gegenteil sogar versuchte, sie in ihren Rahmen einzubetten.

just the vision, just the metaphor, for which many individuals and groups were searching», hält Michael Ruse fest, und verweist auf die sozialen und politischen Umwälzungen und Spannungen, den brodelnden Generationenkonflikt, die wissenschaftlichen Paradigmenwechsel, die ökoaktivistischen und -feministischen Bewegungen, die New-Age-Bewegung und die gesellschaftlichen Kriegs-, Technologie- und Umweltdiskurse der Zeit, die sowohl der Entstehung der Hypothese im Jahr 1965 als auch ihrer breiten Rezeption in den folgenden Dekaden Vorschub geleistet hätten.¹⁵⁰

Lovelock selbst hat die Gaia-Hypothese, die zu vielfältigen wissenschaftlichen Arbeiten (etwa zu in der Natur anzutreffenden Feedback-Systemen) anregte und um die Jahrtausendwende eine gewisse wissenschaftliche Akzeptanz aufweisen konnte,¹⁵¹ in zahlreichen Publikationen weiterentwickelt und ausdifferenziert, aber auch angepasst und in entscheidenden Punkten revidiert. Gerade die Bedeutung des Menschen für das Gaia'sche Equilibrium hat er immer wieder neu zu fassen versucht.¹⁵² Er und Margulis verstanden Gaia beziehungsweise die Biosphäre der Erde als *Einheit*, bestehend aus verschiedensten Organismen, die, ähnlich den Bestandteilen des menschlichen Organismus, allesamt zum Nutzen und Vorteil des Ganzen agieren.¹⁵³ Lovelock ging davon aus, dass diese Einheit imstande sei, Ungleichgewichte auszubalancieren und vorteilhafte Lebensbedingungen durch Homöostase aufrechtzuerhalten.¹⁵⁴ Doch wenn er den Menschen als «merely one of the partner species in the great enterprise of Gaia» betrachtet¹⁵⁵ und ihn zunächst als durchaus vielversprechenden Bestandteil von Gaia sah, kam er, seinen jüngeren Schriften zufolge, zunehmend zur Erkenntnis, dass der menschliche Eingriff in die Biosphäre insgesamt zu radikal und zu rasant erfolge und für Gaia nicht mehr auszugleichen sei.¹⁵⁶ Die Erde wurde ihm vom selbst regulierenden zum «lebensgefährlich» bedrohten Organismus; er selbst verlegte sich, wie Ruse treffend feststellte, von wissenschaftlichen Aussagen zunehmend auf das Äußern apokalyptischer Warnungen.¹⁵⁷ In einem *Independent*-Artikel vom 16. Januar

150 Vgl. ebd., vor allem x, 1–4, 25–42 und 179–215, Zitat 37.

151 So Ruse in ebd., 217f.

152 Von der jüngsten Kehrtwende in Lovelocks Denken berichtet etwa Stefanie Bolzen im Rahmen eines Gesprächs mit Lovelock: *Nicht die Erde braucht Hilfe, sondern der Mensch*, in: Die Welt, 1. 11. 2016, www.welt.de/wissenschaft/article159113391/Nicht-die-Erde-braucht-Hilfe-sondern-der-Mensch.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

153 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 19 und 27.

154 Für eine ausführlichere Zusammenfassung vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, vor allem 11–24.

155 Lovelock 2009, *The Vanishing Face of Gaia*, 9.

156 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, vor allem 23 f., und Lovelock 2009, *The Vanishing Face of Gaia*.

157 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 220f.

2006 inszeniert er sich in seiner im populärwissenschaftlichen Kontext gewohnt bildlichen Sprache als Botschafter der Erde und, ihren gegenwärtigen Zustand betreffend, als «bringer [...] of bad news».¹⁵⁸ Als Kulturkritiker und Experte betrachte er es als seine Aufgabe, die Menschheit über Gaias Zustand zu informieren: «Gaia has made me a planetary physician and I take my profession seriously, and now I, too, have to bring bad news. [...] We have given Gaia a fever and soon her condition will worsen to a state like a coma.»¹⁵⁹ Bereits in *Gaia: A New Look at Life on Earth* findet sich das Verdikt, das Rebecca 30 Jahre später in Brian Falkners *Tomorrow Code* spiegelt – «We don't inhabit a place: We infest it. We poison rivers; we pollute the skies and chop down the trees» – bei Lovelock: «There is only one Pollution ... People.»¹⁶⁰ In seinem 1991 erschienenen Buch *Healing Gaia: Practical Medicine* ist die Rede von einem «planetary body that is in some way alive, and can experience both health and disease ...».¹⁶¹ In seiner Warnschrift *The Vanishing Face of Gaia* (2009) schliesslich sieht er die – kaum noch aufzuhaltende – Bedrohung in erster Linie für die Menschheit, die der globalen Erwärmung zum Opfer fallen wird: «I am not a willing Cassandra and in the past have been publicly sceptical about doom stories», äussert er dort, um dann zu prophezeien, dass «this time we do have to take seriously the possibility that global heating may all but eliminate people from the Earth».¹⁶²

Wenn sich die anhaltende beziehungsweise zumindest im jugendliterarischen Umweltdiskurs der vergangenen Jahre wieder steigende Bedeutung der Gaia-Hypothese und ihrer implizierten Konsequenzen – Ruse spricht von einem philosophischen, wenn nicht wissenschaftlichen Erfolg der Hypothese bis in die Gegenwart¹⁶³ – schon bei Falkner und in Maxime Chattams *Autre Monde*-Trilogie deutlich spiegelt, und wenn Ruse zu Recht vermutet, dass es vor allem Lovelocks Fähigkeit war, mit seiner Metapher des lebenden Organismus die Imagination der Öffentlichkeit auch gegen die dominanten Wissenschaftsdiskurse der Zeit – etwa vom «Selfish Gene» (Richard Hawkins) oder von der individuellen Selektion – zu befeuern,¹⁶⁴ dann ist de Fombelles *Céleste* ein eindrückliches Beispiel für die Wirksamkeit dieser Metapher im Kontext der Katastrophenimagination. Die Gaia-Hypothese in ihrer Personifikation dient hier zunächst zweifellos der

158 Lovelock 2006, *The Earth is about to catch a morbid fever* (vgl. Anmerkung oben).

159 Ebd.

160 *The Tomorrow Code*, Kapitel 15, *Immunity* (E-Book); Lovelock 1979, zitiert bei Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 23.

161 Lovelock 1991, zitiert bei Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 150.

162 Lovelock 2009, *The Vanishing Face of Gaia*, 6.

163 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 223.

164 Vgl. ebd., vor allem 32–35.

Evidenzerzeugung: Céleste tritt als Gaia auf; ihr Organismus ist nicht mehr imstande, die gewaltsamen zivilisatorischen Eingriffe auszugleichen, weshalb sie erkrankt und zu sterben droht, sofern die Menschheit nicht in Lovelocks Sinne erkennt – beziehungsweise vor Augen geführt bekommt –, dass es sich bei der Erde um «more than a mere ball of rock», nämlich um einen lebendigen Organismus handelt,¹⁶⁵ der mit entsprechender Sorgfalt zu behandeln ist. Genau wie bei Lovelock, dem verschiedentlich unterstellt wurde, die Erde als Organismus bezeichnet zu haben, um damit eine Appellfunktion zu etablieren,¹⁶⁶ steht auch hier die mit dem Bild verknüpfte Appellfunktion, genauer: ein Restaurationsappell im Zentrum. Und schliesslich hallen in der Céleste-als-Gaia-Figuration spezifische ökofeministische Positionen nach, die, von Rachel Carsons wissenschaftlich fundierter Anklageschrift *Silent Spring* (1962) beeinflusst, die Parallelen «between the masculinist ravaging of nature and the rape of women» betonten und die Umweltschutz und Kritik an der patriarchalen Ordnung und Unterdrückung eng miteinander verknüpften.¹⁶⁷ Positive Konzeptionen der Erde als Frau und Mutter sind auch in ökofeministischen Diskursen anzutreffen; befremdlich mutet in diesem Kontext natürlich an, dass de Fombelle der destruktiven phallischen Ordnung selbst ein weibliches Gesicht verleiht.

Die Parallelen zwischen der Gaia-Hypothese, Lovelocks Werk und de Fombelles Text gehen aber über die sowohl allegorisch als auch explizit verhandelte Evidenzerzeugung hinaus. So fungiert der Erzähler, analog zum späten Lovelock, als Kulturkritiker, der sich der Wiederherstellung und Konservierung Gaias verschrieben hat; er ist der «planetary physician», der (zunächst) von niemandem gehörte – oder aber von der hegemonialen Ordnung beziehungsweise der akademischen Wissenschaft abgelehnte – apokalyptische Visionär, der sich gerade aus seiner «Erfahrung der Marginalität»¹⁶⁸ heraus als Botschafter einer verborgenen Wahrheit qualifiziert. Als vergeschlechtlichtes Subjekt ist dieser junge Kulturkritiker zudem Ausdruck eines humanistischen Konzeptes ganzheitlicher, autonomer, dezidiert *männlicher* Identität, wie sie durch die identitätskritischen Diskurse von postmoderner, postkolonialer und queerfeministischer Theorie seit den 1980er-Jahren in Frage gestellt wird und die der Text in utopischer Intention re-

165 Lovelock 2009, *The Vanishing Face of Gaia*, 5.

166 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 174. Auch Margulis, die, so Ruse, im Kontrast zu Lovelock in einer holistischen philosophiegeschichtlichen Denktradition zu verorten sei (191–201), sah hinter dem Bild des Organismus – sie selbst sprach später von einem autopoietischen System / Ökosystem – vor allem die öffentlichkeitswirksame *Appellfunktion*.

167 Vgl. Ruse 2013, *The Gaia Hypothesis*, 131–140; das Zitat entstammt Hynes 1989, zitiert ebd., 139.

168 Vgl. Brittnacher 2013, *Apokalypse / Weltuntergang*, 337.

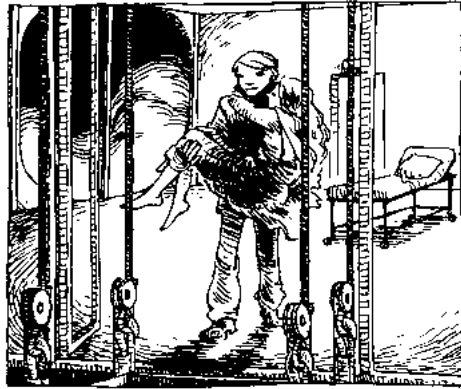
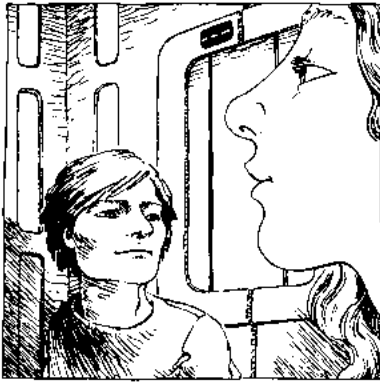


Abb. 16 und 17: Männlicher Blick, männliche Aktivität; weibliches Objekt, weibliche Passivität. Illustration aus *Céleste*, Julie Ricossé, S. 15 und 73.

stauriert. Das zeigt sich nicht zuletzt im Bild (vgl. Abb. 16 und 17), in dem immer wieder sichtbar wird, dass es *sein* Blick ist, der die Frau – und mit ihr die ›Natur‹ – als das ›Andere‹ hervorbringt, und dass es umgekehrt *ihre* Passivität ist, die *ihn* als Akteur hervorbringt. Es verwundert daher nicht, dass de Fombelle, anders als Chattam und Falkner, deren Romane ebenfalls in der Tradition restaurativer Kulturkritik stehen, das mit der Gaia-Hypothese legitimierte Restaurationsprojekt über die Figurenkonstellation auch auf die Geschlechterordnung ausdehnt.

Céleste lässt sich aufgrund des kurzen Umfangs, der Konzentration auf einen besonderen Fall beziehungsweise eine ›unerhörte Begebenheit‹ (Goethe), der Strukturierung in Rahmen- und Binnenerzählung, der »Ausschnittthaftigkeit des Erzählten« und des »spektakulären Mittelpunkteignisses« (Schlegel), vor allem aber auch der Gruppierung des Textes um ein Symbol beziehungsweise Leitmotiv herum als Novelle klassifizieren.¹⁶⁹ Der Text weist ausserdem starke Züge einer Parabel auf, indem er »eine Wahrheit an einem modellhaften (analogen) Vorgang innerhalb einer anderen Bezugsebene verdeutlicht«.¹⁷⁰

Durch seinen »flächendeckende[n] Gebrauch von metaphorischen Bedeutungsfiguren« ist er ausserdem allegorisch zu lesen¹⁷¹ – auch in seiner geschlechterpolitischen Aussage. Der hohe Norden, in den sich der Erzähler mit Céleste flüchtet,

169 Vgl. Zymner 2007, *Texttypen und Schreibweisen*, 53 f.

170 *Herder Lexikon Literatur*, 150.

171 Meyer 2007, *Stilistische Textmerkmale*, 105.

entspricht, genau wie die Stadt der gläsernen Türme, keinem konkreten Raum, sondern einem symbolischen Topos – einer Manifestation eines Ursprunges, der, wie sich der restitutive Kulturkritiker durchaus bewusst ist, endgültig verloren und nur noch in fiktionaler Form zugänglich ist.¹⁷² Entsprechend lässt sich auch der Rückzug der Figuren in diesen fiktionalen Naturort keineswegs als wörtlich zu nehmender Aufruf zu einem asketischen Leben im Rahmen einer isolierten Zweierbeziehung verstehen. Die Allegorie und die in ihrem Rahmen formulierte Wiederherstellungserwartung sind vielmehr als Einladung zu verstehen, die «dramatisch ins Bild gesetzte Unvollkommenheit» der gegenwärtigen sozialen und ökologischen Ordnung mit der *Idee* eines Ursprunges zu kontrastieren, dessen normative «Verbindlichkeit sich über die Zeiten hinweg erhalten hat»,¹⁷³ und aus dieser Gegenüberstellung eine kritische – hier sowohl ökologisch sensible als auch geschlechterkonservative – Perspektive auf die Gegenwart einzunehmen.

Als allegorische Parabel oder Novelle unterscheidet sich *Céleste* grundlegend von Pfeffers (post-)apokalyptischen Entwicklungsromanen. Zwar bringt die Verknüpfung von geschlechterpolitischem und apokalyptischem Diskurs im kulturkritischen Modus der Future-Fiction auch hier das erzählende Subjekt als «letzten Menschen» hervor. Und hier wie dort wird die junge Frau zum prominentesten Opfer der Apokalypse. Mehr noch: Genau wie bei *Céleste* schreiben sich die Spuren der jeweiligen Katastrophe in Mirandas Haut ein, werden Zerstörung und Untergang direkt auf den weiblichen Körper projiziert. Doch die verkehrte Frau als Grundfigur der Apokalypse wird in dieser umfangreicheren Serie nicht allegorisch imaginiert, sondern fällt mit der Figur des erzählenden Subjekts zusammen. Entsprechend berichtet dieses Subjekt aus einer ganz anderen Perspektive über die Katastrophe und ihre Folgen. Welche Pathologiebefunde, apokalyptischen Offenbarungen, geschlechterpolitischen Narrative und utopischen Impulse dadurch ihren Ausdruck finden, ist Gegenstand des folgenden Kapitels.

172 Vgl. dazu Konersmann 2011, *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*, vor allem 70–72.

173 Ebd., 64.

Apokalyptischer Traditionalismus in Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie

Do people ever realize how precious life is? I know I never did before. There was always time. There was always a future. Maybe because I don't know anymore if there is a future, I'm grateful for the good things that have happened to me this year. I never knew I could love as deeply as I do. I never knew I could be so willing to sacrifice things for other people.

Susan Beth Pfeffer, *Life as we Knew it*, 287.

«What we're looking at is a concerted cultural backlash against female sexual liberation»¹⁷⁴ – mit diesem Verdikt hat Laurie Penny jene geschlechterpolitischen Diskurse und Regulierungsverfahren kommentiert, mit denen Begehren, Identitäts-, Handlungs- und Bewegungsspielräume von (jungen) Frauen in neokapitalistischen Gesellschaften beschnitten werden. Unter den (post-)apokalyptischen Vorzeichen jüngerer Future-Fiction-Romane erfährt diese These ihre unheimliche fiktionale Verifizierung und Potenzierung. Denn je düsterer die Zeiten, desto schärfer fällt der Backlash aus, und desto tiefer schreiben sich seine Spuren in die weiblichen Körper ein. Sowohl Miranda in Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie als auch Joy in Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Diologie wachsen unter einem dauerhaft verdunkelten Himmel auf, unter dem der weibliche Bewegungsspielraum täglich schwindet.

In den Romanen *Life as we Knew it* (2006), *The Dead and the Gone* (2008), *This World we Live in* (2010) und *The Shade of the Moon* (2013) wird das Szenario einer globalen Verdunkelung und Abkühlung, das Horn als das «wohl älteste Klimakatastrophen-Szenario der Moderne» bezeichnet und das mit dem Ende der Jahreszeiten eine Zukunft als «toter Stillstand» bringt,¹⁷⁵ durch einen Asteroiden ausgelöst. Zu Beginn des Auftaktbandes, der mit seinem Titel – *Life as we Knew it* – auf die unter *survivalists* bekannte Formel «TEOTWAWKI – The End Of The World As We Know It» – anspielt,¹⁷⁶ stößt dieser Asteroid den Mond aus seiner Umlaufbahn und setzt so die Apokalypse in Gang: Nichts wird mehr so sein, wie es vorher war. Die Katastrophe ist hier keine menschengemachte und, im Unter-

¹⁷⁴ Penny 2014, *Unspeakable Things*, 107.

¹⁷⁵ Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Herbst: Szenarien der Abkühlung*.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

schied zu Kometenkatastrophenfilmen der 1990er-Jahre wie *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) oder *Armageddon* (Michael Bay, 1998), auch keine, die hätte vorausgesehen oder gar verhindert werden können. Sie bildet, so suggerieren die vier Bände, keinen Übergang zu einer neuen, besseren Welt, sondern erscheint als «kupierte» oder «nackte» Apokalypse – als endgültige Wendung nach unten. Die den gegenwärtigen Katastrophendiskurs dominierende Furcht vor den Folgen des menschengemachten Klimawandels wird im Paratext auf dem Cover der amerikanischen Taschenbuchausgabe mittels der denkbar einfachsten Formel zugleich auf den Punkt gebracht und ad absurdum geführt: «The weather finally broke ... for good.»¹⁷⁷ Diese Katastrophe also entzieht sich der menschlichen Verantwortung und ist daher als solche auch nicht Gegenstand der kulturkritischen Botschaft; sie bahnt sich nicht an, sondern tritt schlagartig auf, fordert in einer ersten Serie von Desastern wie Erdbeben, Erdrutschen und Tsunamis Millionen von Opfern und bringt als Folge schwerer Vulkanausbrüche die Verdunkelung des Himmels und schliesslich den schleichenden «Kältetod der Erde»¹⁷⁸ mit sich.

Von den erstgenannten Katastrophen erfahren Ich-Erzählerin Miranda Evans und ihre Familie nur über die zu Beginn noch sporadisch sendenden Medien; die Desasterserie wird aber abgelöst durch eine «Phantasie der Verlangsamung und des Zum-Stillstand-Kommens des Lebens»,¹⁷⁹ deren Folgen für die 16-Jährige in Form von Hunger, Kälte und Krankheiten unmittelbar spürbar werden. In ihrem Tagebuch, das nahelegt, dass es sich bei der erzählten Zeit um eine fiktionale Gegenwart oder nahe Zukunft handelt,¹⁸⁰ berichtet sie akribisch von allen Ereignissen, die sie und ihre Familie betreffen. Mirandas Chronik gegenübergestellt ist die Geschichte von Alex Morales, der die Katastrophe von Anfang an direkt miterlebt; gefolgt wird sie von jener von Mirandas jüngerem Bruder Jon, die vier Jahre nach der Katastrophe in einer dystopischen Gesellschaft handelt.

177 *Life as we Knew it*, Cover.

178 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Herbst: Szenarien der Abkühlung*.

179 Ebd.

180 Aufgrund der im Text sporadisch, im zweiten Band der Reihe regelmässig genannten Wochentage und Daten könnte es sich um das fiktionalisierte Jahr 2006 (Zeit der Erstpublikation) handeln. Ein Republikaner ist Präsident der Vereinigten Staaten, was auf die Amtszeit von George W. Bush hindeuten könnte.

Stadt, Land, Haus – Oppositionelle Geschlechterräume und -diskurse

Die Cover der amerikanischen Taschenbuchausgabe sind bezüglich der in den Romanen verhandelten Themen und Diskurse ähnlich sprechend wie die von *Céleste*. Alle vier Frontseiten (siehe Abb. 18) werden zur Gänze von einer Fotocollage eingenommen. Der zur Übergrösse angeschwollene, ansonsten aber realistisch abgebildete, in seinen Erhebungen und Kratern leicht hervorstehende und dadurch auch haptisch erfassbare Mond nimmt fast die ganze obere Hälfte der Cover ein und dominiert damit die Szenerie: Er ist sicht- und greifbarer Ausdruck der Bedrohung, unter der die Menschheit steht.

Die untere Hälfte der jeweiligen Cover zeigt eine stimmungstechnisch eingefärbte Fotografie. Die Cover des ersten und des dritten Bandes, *Life as we Knew it* und *This World we Live in*, zeigen jeweils ein Haus, das isoliert in einer verschneiten Landschaft steht. Im ersten Fall sind sowohl die Bäume im Vordergrund der Fotografie als auch jene, die auf der anderen Seite der grossen Schneefläche, in deren Mitte das Haus steht, den Horizont markieren, noch dicht belaubt beziehungsweise benadelt; der Himmel ist dunkel, aber voller Sterne, das Leben offensichtlich noch nicht erloschen. Im zweiten Fall bleiben von diesen Bäumen nur noch Strünke und kahle Äste; der Himmel ist grau, die Landschaft zur post-apokalyptischen geworden. Was beide Darstellungen verbindet, ist nicht nur der Schnee, der auf einer ikonologischen Ebene für die «katastrophale Schockfrostung menschlicher Existenz» stehen könnte, die Horn als Zentrum der apokalyptischen Winterimagination beschreibt.¹⁸¹ Auf beiden Covern ist das Haus erleuchtet, der warme Schein, der aus den Fenstern fällt, suggeriert, dass es sich um einen Ort der Wärme und Zuflucht handelt.

Dieser Konstellation gegenüber steht das urbane Setting, das auf den Covern des zweiten und vierten Bandes, *The Dead and the Gone* und *The Shade of the Moon* visualisiert wird. Im ersten Fall hängt der Mond bedrohlich über dem Strassenbild einer Stadt, die aufgrund eines Schildes mit der Aufschrift *Central Park* als New York erkennbar ist; im zweiten über einer Stadt mit einem altherwürdig anmutenden Universitätsgebäude.

Mit der Grossstadt rückt im zweiten Band also ein Schauplatz ins Zentrum, der als Bühne für die Apokalypse weit verbreiteter ist als das rurale Setting: Von *War of the Worlds* (Byron Conrad Haskin 1953, nach H. G. Wells) über *Independence Day*, *The Day after Tomorrow* und *2012* (Roland Emmerich 1996, 2004 und 2009) bis zu *World War Z* (Marc Forster 2013) und *London Has Fallen* (Babak Najafi 2015) inszenieren zahlreiche Katastrophenfilme die Vernichtung

181 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Winter: Die Schrecken des Eises und der Finsternis*.

von Metropolen wie London, Los Angeles und Washington, am symbolträchtigsten aber New York, und lassen ihre Wahrzeichen explodieren, vereisen, von Flutwellen wegschwemmen und vom Feuer verschlingen, ins Meer kippen oder aber von Zombies, Aliens und neuerdings Terroristen in Schutt und Asche legen. Im Katastrophenfilm geht es, wie Susan Sontag betont hat, stets um «die Ästhetik der Destruktion, um die seltsame Schönheit der rächenden Verwüstung, der Schaffung eines Chaos»¹⁸² – und dieses Chaos lässt sich am eindrucklichsten inszenieren, wo sich die «Menschenmassen» tummeln, um alsbald panisch übereinander zu stürzen.

Auch jenseits dieser Ästhetik, die in der Zerstörung des Molochs, der Vernichtung architektonischer Wahrzeichen und der Darstellung panisch fliehender Menschenmassen liegt, scheint es das urbane Leben selbst zu sein, das durch die Katastrophe als prekäres offenbart wird. Wie die österreichische Publizistin Kathrin Röggla 2006 in ihrem Essay *geisterstädte, geisterfilme* zeigt, sind Stadtgeschichte und Katastrophenfilmgeschichte im amerikanischen und europäischen Kontext eng verknüpft.¹⁸³ Wenn es zutrifft, dass die westliche Stadt «heute mehr als zusammenhang von ausschluss-systemen beschreibbar und erlebbar zu sein [scheint] denn als zusammenhang des sozial heterogenen»,¹⁸⁴ und die gegenwärtige Stadterfahrung mehr denn je von dem Gefühl dominiert werde, «als zögen sich gewisse bereiche der stadt immer vor uns zurück»,¹⁸⁵ dann scheint die Katastrophe gerade im urbanen Raum dem modernen, autonomen und dislozierten Individuum eine «gesteigerte form von sichtbarkeit»¹⁸⁶ zu versprechen: «steckt im wunsch nach katastrophenfilmen nicht – neben der lust an der zerstörung aller oberflächen, neben der sehnsucht nach der negation des bestehenden – der wunsch nach klareren und einfacheren sichtverhältnissen?»¹⁸⁷ Ich komme auf die Stadt als Setting und Ziel nicht nur der filmischen, sondern auch der literarischen Katastrophe zurück.

Band 1 und 3 berichten als Tagebuchromane aus Mirandas Sicht und weisen die für die Gattung charakteristische «zeitliche Koinzidenz von Erleben, Erinnern und Schreiben»¹⁸⁸ auf. Erzählinstanz und Hauptfigur sind identisch; die Nähe zwischen berichtendem und erlebendem Ich ist hoch, weil Ersteres in «unmittel-

182 Sontag 1991, *Die Katastrophenphantasie*, 235.

183 Röggla 2006, *geisterstädte, geisterfilme*, 9.

184 Ebd., 12.

185 Ebd., 10. Röggla nennt hier als Beispiele unter anderem brache, vernachlässigte und verarmte Gebiete, aber auch Gated Communities, Industrie- und militärische Sperranlagen.

186 Ebd., 18.

187 Ebd., 18f.

188 Zu diesem und weiteren im Folgenden genannten Charakteristika des Tagebuchromans vgl. Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 5–21, Zitat 13.

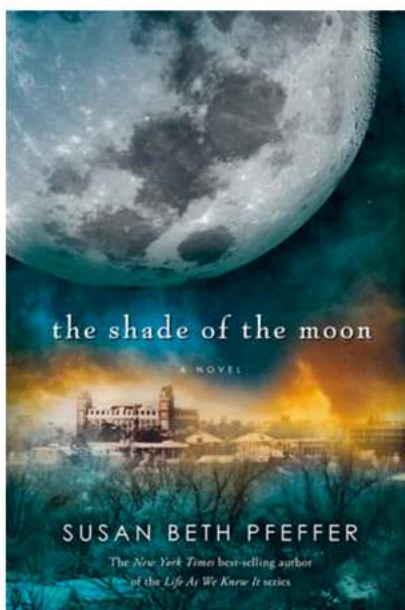
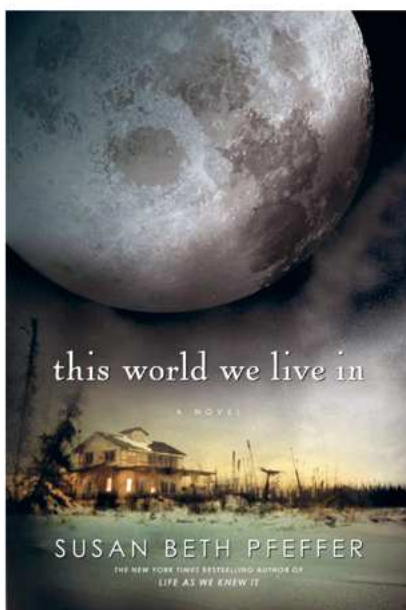
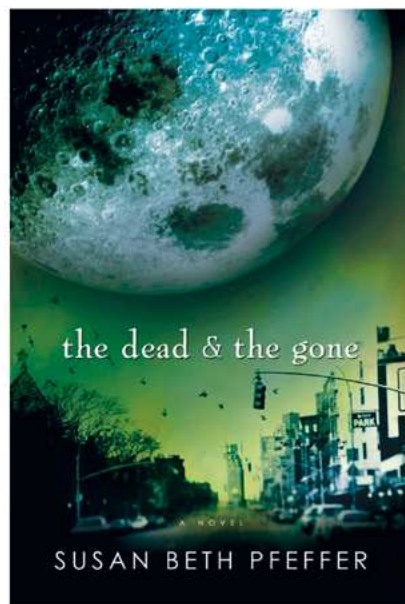
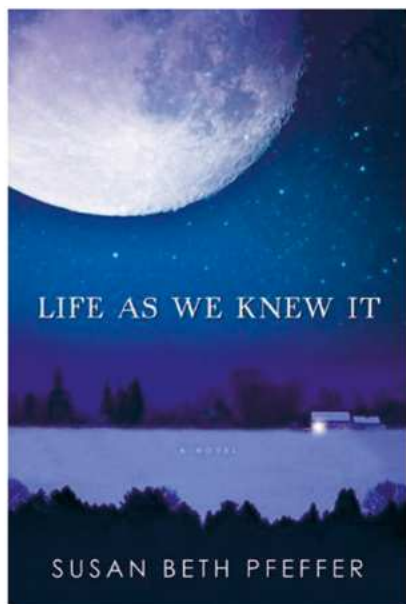


Abb. 18: Cover der amerikanischen Taschenbuchausgabe von Susan Beth Pfeffers *Last Survivors*-Serie (Graphia, Houghton Mifflin 2006–2010).

bare[r] Nachträglichkeit»¹⁸⁹ nicht nur über die Ereignisse desselben Tages (ganz selten die des Vortages) berichtet, sondern auch die eigene Befindlichkeit und die Gedanken zur Zeit der Erzählgegenwart sowie die Schreibsituation selbst thematisiert und reflektiert. Dadurch wird «eine Art innerer Monolog mit einem nachträglichen Bericht [verknüpft]»,¹⁹⁰ unmittelbares und mittelbares beziehungsweise dramatisches und narratives Erzählen wechseln sich ab, erlebendes und erinnerndes Ich, Geschichte und Narration fallen bisweilen auch ganz zusammen, so dass eine Art «Simultanerzählung»¹⁹¹ entsteht, in der, wie Renate Kellner schreibt, «das Erzählen bzw. Schreiben selbst zu einem Akt des Erlebens bzw. Handelns wird».¹⁹² «Horton is dead», schreibt Miranda etwa über den Tod der Katze. «I'm crying too hard to write.»¹⁹³ Die hohe Frequenz der Einträge und das zuweilen repetitive Erzählen fingieren darüber hinaus die typische Alltagskommunikationssituation des Tagebuchschreibens und fördern damit zugleich die Intimitäts- und die Faktualitätsfiktion.¹⁹⁴ Und nicht zuletzt zeichnet sich die Gattung des Tagebuchromans gerade dadurch aus, «dass hier permanent über das Schreiben, das Erzählen und Erzählformen reflektiert wird».¹⁹⁵ So findet Miranda angesichts des überfüllten Hauses in ihrem Schrank den letzten privaten Schreibraum, und sie verknüpft das klaustrophobische Gefühl, das ihre Existenz dominiert, direkt mit dem Akt des Schreibens, mit dem sie sich im wahrsten Sinne des Wortes wieder einen eigenen Raum schafft: «I [...] came up to my bedroom closet to write all this down. I'm spending so much time in here, I'm thinking about putting up curtains.»¹⁹⁶

Ort der Geschichte wie der Narration ist im Fall der auto- und homodiegetischen Erzählerin¹⁹⁷ Miranda die Kleinstadt Howell in Pennsylvanien. Demgegenüber ist die Darstellung der Ereignisse in New York, von denen von einem heterodiegetischen (unbeteiligten) Erzähler berichtet wird, auf die Perspektive des jungen Puerto-Ricaners Alex Morales beschränkt. Das epische Präteritum schafft in diesem Fall eine grössere Distanz zur erlebenden Figur beziehungsweise zum Point-

189 Genette 1994, *Die Erzählung*, 156.

190 Ebd., 155.

191 Ebd., 154.

192 Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 34.

193 *This World we Live in*, 179.

194 Zur Intimitätsfiktion vgl. Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 254f., zur Faktualitätsfiktion vgl. ebd., 258–260.

195 Ebd., 34.

196 *This World we Live in*, 200.

197 Nach der Typologie von Martínez/Scheffel handelt es sich bei Miranda streng genommen um eine extradiegetisch-homodiegetische Erzählerin, da sie als Erzählerin erster Stufe beziehungsweise als Rahmenerzählerin gelten kann, die – im Rahmen kurzer Binnenerzählungen – ihre eigene Geschichte erzählt, vgl. Martínez/Scheffel 2003, *Einführung in die Erzähltheorie*, 81.

of-View-Charakter als die unmittelbarere und stärker auf innere Reflexionsprozesse denn auf die Darstellung von Ereignissen fokussierende Tagebuchform des Vor- und des Nachfolgebandes. Dennoch erlaubt auch diese Form der internen Fokalisierung eine starke Nähe zur Figur. Dieselbe Erzählsituation findet sich im vierten Band, in dem die Perspektive von Mirandas jüngerem Bruder Jon im Zentrum steht, der sich, vier Jahre nach der Katastrophe, in der Enklave Sexton rund um die ehemalige Jimmy Sexton University of Tennessee aufhält.

Die auf den Cover inszenierte Topologie wird schnell als vergeschlechtlichte erkennbar. Während das Tagebuch schreibende weibliche Subjekt im ländlich anmutenden Raum verortet wird, wird das intern fokalisierte männliche im urbanen Raum situiert; während das Haus den Bewegungsspielraum des Ersteren abzustecken scheint, scheint die offene Strasse beziehungsweise der Stadtraum Letzterem vorbehalten. Haus und Familie auf der einen, Stadt und urbanes Leben auf der anderen Seite bilden jene «Identitätsräume», in denen Miranda, Alex und Jon sozialisiert werden – «Identitätsräume» in dem Sinne, als dass sie gemäss eines aktuellen Raumverständnisses durch komplexe soziale Interaktionen hergestellt werden, wobei es «gerade die den Raum konstituierenden Praktiken [sind], die eine identitätsstiftende Funktion erfüllen». ¹⁹⁸ «Identitätsräume», schreiben Elisabeth Klaus, Brigitte Hipfl und Uta Scheer, «sind für uns Orte für die (Re-)Produktion und Repräsentation von Subjekten; sie sind Terrains, die durch Grenzziehungen abgesteckt werden». ¹⁹⁹ Insbesondere sind Räume, wie Sybille Bauriedl, Michaela Schier und Anke Strüver bereits im Titel ihres Aufsatzes über Perspektiven der geografischen Geschlechterforschung ankündigen, «nicht geschlechtsneutral»: «Raumwahrnehmungen und Raumnutzungen sind durch gesellschaftlich normierte Geschlechterrollen bedingt und geschlechtsspezifisches Verhalten wiederum wird durch Raumstrukturen ermöglicht und begrenzt.» ²⁰⁰

Nun ist mit der auf den Cover inszenierten dualistischen Anordnung dieser Identitätsräume noch nichts darüber ausgesagt, wie die Figuren die mit ihnen verknüpften identitätsstiftenden Praktiken nutzen; ob sie sie gemäss der normierten Geschlechterrollen ihrer Gesellschaften übernehmen, mitverhandeln, unterlaufen oder umgestalten; ob sie neue identitätsstiftende Praktiken entwickeln und den Raum, in dem sie agieren und interagieren, um- und mitgestalten; oder ob sie die ihnen zugewiesenen Räume gar verlassen – trotz oder gerade *aufgrund* der Katastrophe, die in diese Räume hereinbricht. In diesem Sinne stellt sich die Frage nach der Art der Beziehung, welche die Buchcover zwischen Katastrophe und

¹⁹⁸ Vgl. Klaus/Hipfl/Scheer 2004, *Einleitung: Mediale Identitätsräume*, 9.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Bauriedl/Schier/Strüver 2010, *Räume sind nicht geschlechtsneutral*, 10.

(Identitäts-)Raum herstellen: Wird hier jeweils ein Raum und damit eine symbolische Ordnung repräsentiert, die durch die Katastrophe bedroht wird und also dabei sein könnte, in etwas gänzlich anderes umzuschlagen? Legt die Katastrophe eine «sehnsucht nach der negation des bestehenden»²⁰¹ frei, die «von den normalen Verpflichtungen befreit»²⁰²? Oder ist es vielmehr die Katastrophe selbst, die den repräsentierten Raum als Identitätsraum in seiner Bedeutung hervortreten lässt, ihn, indem sie («artifizielle») *Konventionen* hinwegfegt, überhaupt erst *hervorbringt*? Und welche Katastrophenanthropologien wären mit den jeweiligen Szenarien verknüpft?

Das Einfamilienhaus erscheint sowohl in der Mitte des (noch) «gesunden» Waldes als auch inmitten der postapokalyptischen Ödnis als Ort der Wärme und Geborgenheit; demgemäss liegt die Vermutung nahe, dass sich die Familie – oder die familienähnliche Kleingruppe – als jene soziale Institution entpuppen wird, die Horn als Inbegriff der in den Katastrophennarrativen gefeierten Überlebensgemeinschaft beschreibt – als jene «Gruppenfigur des «Wertvollen»», die angesichts der Katastrophe Rettung und Hoffnung verspricht.²⁰³ Dass Miranda und ihre Familie im Text gar nicht auf dem Land, sondern am Stadtrand leben, das Bild also nicht den konkreten Handlungsschauplatz, sondern vielmehr die isolierte und, wie sich zeigen wird, auch «erwählte» Position der Kernfamilie als Überlebensgemeinschaft zeigt, unterstützt diese visuell übermittelte Botschaft. Die Frage, inwiefern die kontrastreich inszenierten vergeschlechtlichten Räume nicht nur «Identitätsräume» sind, sondern auch «Identitätsspielräume» bieten, soll eine Analyse der Entwicklungsprozesse der Figuren beantworten. Obwohl mein zentrales Interesse dabei dem weiblichen Subjekt, den es hervorbringenden Geschlechterdiskursen und Weiblichkeitstechnologien gilt, diskutiere ich wie bereits im vorangehenden Kapitel auch die Entwicklung der männlichen Figuren, insbesondere die von Alex Morales.²⁰⁴ Sowohl in Mirandas als auch in Alex' Fall setzt die Katastrophe eine Identitätsfindung in Gang, die sich bereits bei einer *linearen* Lektüre (nach Publikationszeitpunkt) als stark vergeschlechtlichte erkennen lässt. Liest man *Life as we Knew it* und *The Dead and the Gone* mithilfe der die Texte strukturierenden Datierungen *parallel*, wird sichtbar, dass die zwei Entwicklungsnarrative nicht nur bezüglich der Ereignischronologie, sondern auch

201 Röggla 2006, *geisterstädte, geisterfilme*, 18 f.

202 Sontag 1991, *Die Katastrophenphantasie*, 237.

203 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*.

204 Die im letzten Band dargestellte Perspektive von Mirandas jüngerem Bruder Jon und die des älteren Bruders Matt werden dagegen nur punktuell in die Analyse einbezogen, insofern ihnen Bedeutung für oder kontrastierende Funktion in Bezug auf Mirandas Entwicklung zukommt.

thematisch und strukturell aufs Engste aufeinander bezogen sind. Ihr gemeinsamer Bedeutungshorizont wird in ausgeprägtem Masse von konzeptuellen Oppositionen generiert. Ralf Klausnitzer schlägt konzeptuelle Oppositionen als eine zentrale Analyseeinheit der Literaturwissenschaft vor, indem er betont, dass sie nicht nur die semantische Organisation vieler Texte vornehmen, sondern auch als Ausgangspunkt für die Analyse subtextuell formulierter Konflikte dienen können, die wiederum Rückschlüsse auf gesellschaftliche Normen und Konflikte der Entstehungszeit eines Textes zulassen.²⁰⁵ Wie im Folgenden gezeigt wird, werden die vergeschlechtlichten Narrative der beiden Texte erst in ihrem binäroppositionellen Verhältnis als korrespondierende Fragmente gegenwärtiger Geschlechterdiskurse erkenn- und kontextualisierbar.

Zentral erscheint mir, dass sowohl die Bekräftigung traditioneller Geschlechterbilder, wie sie in *Céleste* mittels des Antagonismus von sprechendem, handelndem, kulturellem Subjekt und leidendem, passivem, naturhaftem Objekt vorgenommen wird, als auch die Rede vom weiblichen Erfolgssubjekt und von der männlichen Krise, wie sie im zweiten Kapitel skizziert wurde, auf einem diskursiven Muster beruht, das Weiblichkeit stets in Abgrenzung zu Männlichkeit konstruiert (und umgekehrt): «[...] masculinity is always and inevitably relational [...]. We tend to understand it in terms of how it is not femininity and how it is oppositional to femininity.»²⁰⁶ Neutralere ausgedrückt liesse sich mit Elisabeth Klaus sagen, dass «Männlichkeitsdiskurse mit den gesellschaftlichen Weiblichkeitsvorstellungen eng verknüpft [sind]. Beide sind Produkte des gesellschaftlichen Geschlechterverhältnisses und produzieren dieses zugleich.»²⁰⁷ Männlichkeit und Weiblichkeit erhalten, wie Judith Butler bereits in *Gender Trouble* festgehalten hat, ihre jeweilige Bedeutung «nur als Termini einer Relation».²⁰⁸ Im Folgenden möchte ich zeigen, welche Subjekte in den kontrastierenden Entwicklungsprozessen von Pfeffers *Last Survivors*-Serie ins Licht gerufen werden, welche – ins Katastrophische gewendeten – Geschlechterdiskurse und -narrative diese Subjektivationsprozesse begleiten und konstituieren, und welche Rolle das Erzählen des «letzten Menschen» Miranda dabei spielt.

205 Vgl. Klausnitzer 2004, *Literaturwissenschaft*, 73–77 und 85–87, vor allem 74 f. und 86.

206 Nodelman 2002, *Making Boys Appear*, 12.

207 Klaus 2014, *Von «ganzen Kerlen», «neuen Männern» und «betrogenen Vätern»*, 101.

208 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 9.

Pathologiebefunde und Katastrophenanthropologien im «Rettungsboot Erde»

«I hate this world we live in»,²⁰⁹ schreibt Miranda am 28. Mai in ihr Tagebuch, und so harsch dieses Statement klingen mag: Es wird weder das erste noch das letzte Mal gewesen sein, dass eine 16-Jährige ihrem Verdruss auf diese Weise Luft macht.²¹⁰ Tatsächlich lesen sich viele Einträge der Ich-Erzählerin wie Versatzstücke konventioneller Coming-of-Age-Romane: Sie zeugen von Konflikten mit der Mutter um Mirandas Freiheiten, Rechte und Pflichten; vom Neid auf den angeblich bevorzugten jüngeren Bruder Jonny und von der Idealisierung des älteren Bruders Matt; von den ambivalenten Gefühlen bezüglich der Schwangerschaft der neuen Frau ihres Vaters und ihrer Vorfreude auf das Baby, dessen Patin sie werden soll; von ihrer Schwärmerei für den Eiskunstläufer Brandon und ihrer Sorge, im zweiten Highschool-Jahr ungenügende Noten zu erzielen oder die für ihr Curriculum «falschen» Aktivitäten zu wählen. Am meisten aber beschäftigt Miranda das Gefühl, sich von ihren Freundinnen Megan und Sammi entfremdet zu haben. Kurz: In Mirandas ersten Tagebucheinträgen deutet nichts darauf hin, dass ihr am 28. Mai artikulierter Frust dem Leben in einer Welt gilt, die in einem einzigen Augenblick fast unbewohnbar geworden ist. Im Gegenteil: Die Nachricht «Lisa is pregnant»,²¹¹ die Ankündigung neuen Lebens wird an den Beginn eines fiktiven Tagebuchs gestellt, das, wie Miranda später reflektiert, nie als «record of death» (71) gedacht war.

Doch zwischen Mirandas erstem Eintrag am 7. Mai und jenem des 28. Mai, an dem sie ihr Verdikt ausspricht, liegen keine drei Wochen, sondern ein ganzes Jahr – so viel Zeit ist vergangen, seit in den Medien zum ersten Mal von der erwarteten Kollision eines Asteroiden mit dem Mond die Rede war, und jenem Morgen des Folgejahres, an dem Miranda aus Albträumen aufwacht, die sie mit den Toten der letzten 13 Monate konfrontiert haben. Am Vorabend des 18. Mai im Jahr zuvor hatte ihr Bruder Matt sie aufgefordert, im Tagebuch über die Kollision zu schreiben: «You'll probably enjoy reading all the details twenty years from now.» (15) Stattdessen verläuft das von Astronomen erwartete Ereignis völlig anders als antizipiert, und Mirandas Bericht wird zur Chronik der Katastrophe. Als Tochter einer Schriftstellerin reflektiert sie schon am Abend des 18. Mai die Schwierigkeit, im Erzählen von der Katastrophe auf eine Welt zurückzublicken, die zum Zeitpunkt des Erzählens nicht mehr existiert:

209 *This World we Live in*, 83.

210 Der Einstieg in dieses Kapitel entspricht einer überarbeiteten Variante des Einstiegs in meinem 2014 publizierten Artikel «*She was rewiring herself once again*», 377f.

211 *Life as we Knew it*, 1. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

Sometimes when Mom is getting ready to write a book she says she doesn't know where to start, that the ending is so clear to her that the beginning doesn't seem important anymore. I feel that way now only I don't know what the ending is, not even what the ending is tonight. [...] This morning seems like a million years ago. I remember seeing the moon in the sunrise sky. It was a half moon, but it was clearly visible and I looked at it and thought about how tonight the meteor was going to hit it and how exciting that would be. But it wasn't like we talked about it on the bus going to school. (16)

In diesen Sätzen wird das Ereignis vorweggenommen als eines, welches das Leben unwiderruflich in ein Davor und ein Danach teilt. Noch am Morgen hatte sich der Mond an der zu dieser Tageszeit üblichen Stelle am Firmament befunden; noch im Berichten über den Nachmittag inszeniert sich Miranda fast stereotyp als All-American-Girl, das sich mit dem Schulabschlussball, dem Französischkurs und dem Schwimmtraining beschäftigt. Die eigentliche Katastrophe wird dann, ähnlich wie Horn dies für den Super-GAU als ultimativem «Unfall» reklamiert, in Mirandas einleitenden Sätzen und der Erwartung der Vorstadtbewohner als Ereignis konzipiert, das zum einen vollkommen unvorhersehbar, zum anderen «unüberschaubar, unerlebbar und unbeobachtbar in der Aktualität seines Vollzugs [ist]», dafür aber «um so insistenter in seinen Langzeitfolgen».²¹² Von diesen Langzeitfolgen ahnt Miranda zum Zeitpunkt des Einschlags noch nichts. Allerdings wird dem in nur einem Satz beschriebenen Ereignis – «And then it hit» (18) – jeweils eine Passage vor- und nachgestellt, die die Katastrophenanthropologie des Textes antizipiert.

Kurz vor dem Aufprall des Asteroiden wird Miranda von einem fast metaphysischen Staunen ergriffen, in dem sie ein die Epochen, «Rassen» und Klassen übergreifendes Kollektiv junger Frauen konstruiert, deren auf die Zukunft gerichtete Hoffnungen und Ängste im einenden Blick in einen mysteriösen Himmel universalisiert werden:

For a moment I thought about all the people throughout history who saw Halley's Comet and didn't know what it was, just that it was there and frightening and awe inspiring. For the briefest flick of a second, I could have been a 16-year-old in the Middle Ages looking up at the sky, marveling at its mysteries, or an Aztec or an Apache. For that tiny instant, I was every 16-year-old in history, not knowing what the skies foretold about my future. (18)

Trotz oder gerade aufgrund der alle Differenzen negierenden Romantisierung antizipiert Mirandas Spekulation doch den Kern eines Diskurses, der sich im Lauf der Handlung sowohl auf Ebene der *histoire* als auch auf jener des *discours* formiert: Angesichts der sich ab diesem Augenblick entfaltenden Zivilisationskata-

212 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 5, *Die Zukunft der Dinge. Das Licht des Unfalls*.

strophe wird bald *jede* junge Frau, unabhängig ihrer Herkunft, gesellschaftlichen Position und ihrer Fähigkeiten, als *at-risk girl* imaginiert werden. Die Katastrophenanthropologie des Textes bringt «die junge Frau» als jene ebenso konträre wie konstitutive Gegenfigur zu der den gegenwärtigen Geschlechterdiskurs dominierenden Figur des erfolgreichen, unternehmerischen und autonomen *can-do girl* hervor.²¹³ Wie Anita Harris und Angela McRobbie ausführen, werden junge Frauen in dominierenden gegenwärtigen Diskursen über sozialen und ökonomischen Wandel und im Rahmen des neoliberalen Geschlechtervertrags imaginiert als «those most able and likely to prevail and succeed in a risk society».²¹⁴ Dabei sei es, wie Harris betont, zwar zentral, dass das «can-do»-Konstrukt als das dominante Modell junger Weiblichkeit inszeniert werde, während die für eine entsprechende Biografie erforderlichen sozialen und ökonomischen Ressourcen tatsächlich nur einer kleinen Elite vorbehalten seien, und dass sich in der Konstruktion erfolgreicher junger Weiblichkeit alte Diskurse des American Dream mit jenen neoliberaler Flexibilität und postindustrieller Werte mischen.²¹⁵ Nichtsdestotrotz erfordert die Produktion dieser «can-do girlhood» die kontrastierende Figur einer «at-risk girlhood» als jenen Bereich des Verworfenen und Marginalisierten, der das hegemoniale Ideal latent stets bedroht und dabei doch gerade mitkonstituiert, indem es seine Regulierung erfordert.²¹⁶

Nun wird Miranda im Text durchaus als *can-do girl* konstruiert. Wenn, wie Harris festhält, Bildungserfolge als jene Komponenten verstanden werden, die eine erfolgreiche Laufbahn, soziale und ökonomische Unabhängigkeit und den damit einhergehenden Status als kaufkräftige Bürgerin der postwohlfahrtsstaatlichen Gesellschaft versprechen, und junge Frauen mit Blick auf ein entsprechendes Curriculum so intensiv gemanagt werden wie noch nie zuvor,²¹⁷ kann Miranda als Inbegriff dieser umworbenen, geförderten und regulierten jungen Weiblichkeit gelten. Als Tochter der oberen Mittelschicht ist sie eines der von Harris beschriebenen «postergirls for their generation, implicated in the fiction that all young women can be self-inventing, high-flying, and ideally placed to seize power in the new economy».²¹⁸ Die ihr prophezeite Zukunft ist die einer freien Wahl unter nahezu unbeschränkten Möglichkeiten. Wie aus Mirandas Einträgen hervorgeht,

213 Zu dieser konzeptuellen Opposition vgl. Harris 2004, *Future Girl*, 13–36.

214 Ebd., 16.

215 Ebd., 44–47.

216 Ebd., 16. Vgl. zu diesen konfligierenden Diskursen, ihren Subjektkonzepten und den sie begleitenden Massnahmen auch die Analyse in Aapola/Gonick/Harris 2005, *Young Femininity*, 18–39 und 40–55.

217 Vgl. Harris 2004, *Future Girl*, vor allem 16–25.

218 Ebd., 48.

ist es vor allem die allein erziehende, zu Hause arbeitende Mutter, die das Management ihrer ›Karriere‹ übernimmt; jede Aktivität wird mit Blick auf das in ihr zu erwerbende Kapital beurteilt.²¹⁹ Obwohl sie bisweilen gegen diese Leistungsanforderungen rebelliert, hat Miranda die Regulierungsverfahren, denen sie unterworfen ist, internalisiert. So dokumentiert sie im Sinn der von McRobbie beschriebenen Selbsttechnologien des Leistungssubjekts ihre schulischen Resultate gewissenhaft im Tagebuch: «Got a 92 on the history test. I should have done better.» (5) Zwar finden sich Verweise auf Versagensängste; generell aber wird ein positives Bild des *can-do girl* als «self-inventing, ambitious, and confident»²²⁰ entworfen, das die Eltern bestätigen. So stimmt der Vater, als er seine erste Familie einige Wochen nach der Katastrophe besucht, eine Hymne auf Mirandas ›can-do-Qualitäten an, die Aspekte eines traditionellen Weiblichkeitsbildes mit einer Rhetorik von «choice, versatility, beauty, and cleverness»²²¹ vereinigen:

“Miranda, I want you to know how proud of you I am.»

“Proud of me?” I asked. “Why?”

“For a million reasons,” Dad said. “For being smart and funny and beautiful. For finding swimming when skating didn’t work out. For all the things you’re doing to make your mother’s life easier. For not complaining when you have so much to complain about. For being a daughter any father would be proud of. I knew asking you to be the baby’s godmother was the right thing, and the past few days I’ve realized just how right it is. I’m so glad I’m your father. I love you so much.” (154)

Auch *nach* der Katastrophe wird Miranda als *can-do girl* angerufen, weil sie strukturelle Barrieren durch persönlichen Einsatz überwindet, sich nicht beklagt und traditionell weiblich konnotierte Tugenden mit Leistungsbereitschaft und Flexibilität verbindet. In einem Dialog, der jenen mit dem Vater spiegelt, bescheinigt ihr die Mutter Hilfs- und Opferbereitschaft und (innere) Schönheit, aber auch Flexibilität und Tapferkeit:

“I want to thank you”, she said. “And tell you how proud I am of you.”

“Of me?” I said.

“The way you raced out of here when I fell,” she said. “I know you’ve been reluctant to go anyplace on your own, but you didn’t hesitate for a moment. And standing there [vor dem Krankenhaus, zu dem sie keinen Zutritt erhält, M. K.] all that time. I’m very grateful and I’m very proud.” [...]

219 «She said she thought volleyball would be better on my college applications since I could join a college squad if I was good enough» (8), schreibt Miranda über die Begründung ihrer Mutter, warum sie nicht, wie von ihr gewünscht, zum Eiskunstlauf zurückkehren sollte. Die Fahrprüfung, die ihr einen grösseren Bewegungsspielraum öffnen würde, wird ihr nur bei guten Noten finanziert: «Bad grades, no license.» (5)

220 Harris 2004, *Future Girl*, 17.

221 Ebd., 21 f.

Mom reached over and began stroking my hair. "You are so beautiful," she said. "The past few months have been so awful and you've been very brave. I've been at fault not telling you that. I'm so proud to be your mother." (207)

Im selben Atemzug mit dieser ›Ermächtigungsfantasie‹ wird auf Mirandas Angst verwiesen, sich in der postapokalyptischen Welt alleine ausser Haus zu begeben. Damit setzt ein Narrativ ein, in dessen Rahmen junge Frauen als die am stärksten bedrohten Subjekte der postapokalyptischen Welt hervorgebracht, in verschärfter Weise als *at-risk girls* bestimmt werden. Voraussetzung ist der zweite Aspekt der Katastrophenanthropologie, die in der Passage unmittelbar *nach* dem erzählten katastrophischen Ereignis antizipiert und später in sich dramatisch steigernen Bildern auserzählt wird. Auch hier konstruiert Miranda zunächst eine Art ›Schicksals‹-Gemeinschaft:

And then it hit. Even though we knew it was going to, we were still shocked when the asteroid actually made contact with the moon. With our moon. At that second, I think we all realized it was Our Moon and if it was attacked, then we were attacked. (18 f.)

Die Konstruktion dieses Wir-Gefühls angesichts einer die Menschheit ›von ausen‹ bedrohenden Katastrophe ist ein verbreiteter Topos der Katastrophenfantasie. Wie die Apokalypseforschung zeigt, reichen die im Rahmen dieses Topos generierten Narrative von der Fantasie einer «Einstellung aller Feindseligkeiten auf der Erde und [der] äusserste[n] Konzentration aller irdischen Kräfte»²²² über die Vorstellung einer entropischen Auflösung aller Herrschafts- und Ordnungssysteme²²³ bis zur (paradoxerweise) ›tröstlichen‹ Vorstellung eines «Akt[s] beispielloser egalitärer Vernichtung».²²⁴ «Mit schöner Regelmässigkeit sind Weltuntergangsfiktionen so Apotheosen einer Globalgemeinschaft, die offenbar nur unter der Bedingung der drohenden Vernichtung entstehen kann», fasst Horn die einheitsstiftende Funktion der Katastrophenfantasie zusammen.²²⁵

Ebenso oft aber stellt die Katastrophenanthropologie keine Bilder kollektiven Zusammenhalts, sondern einen «Prozess sozialer Desintegration»²²⁶ ins Zentrum. Dieser Prozess beginnt bei Pfeffer unmittelbar nach dem Einschlag des Asteroiden, als der Mond ein verändertes Gesicht zeigt und damit in der Nachbarschaft zwar kollektive Panik auslöst, aber zugleich vollkommen disperse Reaktionen zeitigt: «Some people raced to their cars and started speeding away. Others began praying or weeping. One household began singing ›The Star Spangled Ban-

222 Sontag 1991, *Die Katastrophenphantasie*, 242.

223 Vgl. Grimm/Faustich/Kuon 1986, *Apokalypse – Einleitung*, 9f.

224 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 338.

225 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*.

226 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 340.

ner».) (19) Das von Miranda imaginierte Kollektiv wird damit sofort auf die Kernfamilie reduziert; inmitten des Desasters tritt sie als isolierte Einheit auf. Niemand sucht Trost bei den NachbarInnen; stattdessen setzt sich, trotz der an dieser Stelle obligatorischen, auf Ermächtigung und Solidarität zielenden Rede des Präsidenten, die Mirandas Familie im Fernsehen verfolgt – «The United States has suffered its worst tragedy. But we are a great people and we will place our faith in God and extend a helping hand to all who need us» (25) – sofort eine noch stärkere Segmentierung dieses «Volkes» in Kleinstgruppen durch.

Die Rede des Präsidenten an die Nation ist ein wiederkehrender Topos vor allem der amerikanischen Katastrophenimagination. Oft hat er patriotischen Charakter; regelmässig aber kommt ihm auch die Funktion zu, den Kontrast zwischen sozialem Ideal und Katastrophenanthropologie zu betonen, wenn auf die Beschwichtigung sofort Panik ausbricht oder auf die Aufforderung zur Solidarität sogleich Rücksichtslosigkeit einsetzt. Der Reaktion der Mutter auf die Rede des Präsidenten – ««Idiot», Mom muttered, and she sounded so normal we all laughed» (25) – kommt zudem die Funktion zu, das Versagen politischer Autoritäten angesichts der Katastrophe zu antizipieren.²²⁷ Wenn die Katastrophe, um mit Horn zu sprechen, «Spielarten des Sozialen unter verschärften Bedingungen» ausleuchtet,²²⁸ dann entwirft Pfeffers Text ein Bild, das sowohl mit den Katastrophen- und Risikodiskursen staatlicher Zivilschutzprogramme als auch mit jenen dezidiert antistaatlicher Survival- und «Prepper»-Programme kongruent ist, weil beide sich «ausschliesslich auf eine einzige gesellschaftliche Einheit beziehen: das Individuum und seine Kleinfamilie».²²⁹ In ihrer Analyse der Strategien dieser Bewegungen streicht Horn die ihnen zugrunde liegende antiinstitutionelle Haltung

227 Eine ähnliche Passage findet sich in Tommy Wallachs Roman *we all looked up* (2015, dt. 2016), in der es «dem guten alten Obama» obliegt, der Nation den wahrscheinlichen Einschlag eines Asteroiden auf der Erde zu verkünden. «Wenn diese Gefahr uns verschont, wovon ich überzeugt bin, dann können wir es uns nicht leisten, dass Furcht unser Land oder uns selbst auch nur einen einzigen Tag lang regiert hat», hält Obama fest. «Das Einzige, was wir nun tun können, das einzig Amerikanische, was wir tun können, ist, unser Leben weiterzuleben, die Nähe der Menschen zu suchen, die uns lieb und teuer sind, und darauf vertrauen, dass Gott uns beschützt.» (101–103) Die Figur «Obama» steht, wie die Textstelle demonstriert, der Katastrophe nicht nur ebenso hilflos gegenüber wie seine Nation; Fokusfigur Peter, der die Rede vor dem Fernseher mitverfolgt, denkt zudem, anstatt auf Gott zu vertrauen, sofort darüber nach, wie sich das menschliche Verhalten angesichts einer Gegenwart ohne Zukunft wohl verändern wird: «Wie viel geheimer Groll würde sich endlich Bahn brechen? Wie viele Nachbarn würden schliesslich losziehen und den fiependen Chihuahua abknallen, der sie jede Nacht um den Schlaf brachte? Oder, wenn man schon so weit dachte, nicht gleich den rücksichtslosen Nachbarn niederschliessen, der seinen verdammten Köter nicht zur Ruhe bringen konnte? Ganz plötzlich schien die Welt ein sehr gefährlicher Ort zu sein.» (112)

228 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel *Einleitung. Die Katastrophe als Offenbarung*.

229 Ebd., Kapitel 4, *Überleben. Die Alarmbereiten: Survival-Bewegungen*.

heraus: Geprägt von einem «tiefen Misstrauen gegen die Handlungsfähigkeit des Staates im Katastrophenfall» beschwöre dieser Katastrophendiskurs die Autarkie des Individuums und die Bildung zuverlässiger Kleingruppen als einzige Überlebensgemeinschaft.²³⁰

In *Life as we Knew it* ist es die Mutter, die als Überlebenstechnikerin auftritt: Im Sinne der *Survivalists* ist sie auf alles vorbereitet. Lang bevor sich der Himmel verdunkelt und die Nahrung knapp wird, weiss sie, welche Ressourcen in einer Zeit fehlender Infrastrukturen, mangelnder Rohstoffe und sporadischer Stromversorgung benötigt werden. Sie setzt von Beginn an einen ressourcensparenden Lebensstil durch, den ihre Kinder zunächst nur widerwillig akzeptieren. Vor allem aber schwört sie jedes Familienmitglied darauf ein, sich ab sofort ganz auf die Bedürfnisse der Familie zu konzentrieren. Mirandas Vorschlag, einige Laken für die Opfer in New York zu spenden, schlägt sie resolut in den Wind: «we're not giving anything away to anybody who isn't family» (72). Bereits am Tag nach dem Ereignis holt sie Miranda und Jonny aus der Schule zu einem Supermarkt, um die Vorratsschränke aufzufüllen. Es ist die erste Passage, in der sich Rögglas Aussage bewahrheitet, dass im Moment der Krise «die bestehende ordnung negiert und gleichzeitig auf die spitze getrieben»²³¹ wird, dass, wie Horn schreibt, die «unterliegenden politischen Logiken [einer Gemeinschaft] nach aussen gekehrt» werden, dass sich zeigt, «welche Formen von Solidarität möglich sind, aber auch, mit welchen asozialen Impulsen zu rechnen sein kann [...]».²³² So wird mit den geltenden Konventionen zunächst noch humorvoll gebrochen, wenn sich die alte Nachbarin Mrs. Nesbitt über die von ihr bisher streng beachteten sozialen Regeln hinwegsetzt und ihren Einkaufswagen ohne Rücksicht auf andere füllt. Wenn sie sich anschliessend mit Miranda gegen einen Mann durchsetzt, der sich ihren Einkaufswagen aneignen will, wird die männliche Superiorität konventioneller Katastrophennarrative gar augenzwinkernd dispensiert:

Mrs. Nesbitt grinned at me. "All my life I've been well behaved," she said. "It's about time I got to push people around and not apologize."

"Mrs. Nesbitt, you little devil," I said.

"Ready for round two?" she asked. I said I was, and we made our way back to the store. Except that some guy tried to steal the cart from Mrs. Nesbitt. "I need it!" he yelled. "Give it to me."

"Get your own!" she yelled right back at him. "This is war, man."

230 Vgl. ebd.

231 Röggl 2006, *geisterstädte, geisterfilme*, 7.

232 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Nach dem Ende: Becketts «Endgame», McCarthys «The Road» sowie ebd., Der Pathos des Ernstfalls.*

I was afraid the man thought that was exactly what it was. I didn't know what else to do, so I rammed my wagon into his back and caught him by surprise. That gave Mrs. Nesbitt just enough time to pull away from him. I raced away, also, and didn't look back. (36f.)

Diese Episode wird sogleich von Berichten von Prügeleien und Plünderungen abgelöst, als es zum Kampf um die letzten Lebensmittel kommt: Aufeinander einschlagende Menschen beweisen die dem Katastrophennarrativ zugrunde liegende «ahnung, dass die zivilisatorische decke dünn ist».²³³ Die im Grunde nicht weniger asozialen Anweisungen der Mutter («Fill the wagon as high as you possibly can», 33) werden dagegen durch die Beteuerung legitimiert, dass sie nur dem Wohl der Kinder dienen. Als ein verzweifelter Mann die Mutter bittet, mit ihm für seine junge Familie einzukaufen, lässt sie sich erweichen. Bei diesem einen Fall, in dem einer anderen Familie geholfen wird, bleibt es aber.

Noch drastischer gestaltet sich die Katastrophenanthropologie zeitgleich in New York – auf sehr viel dichterem Raum lebend, wenden sich die Menschen hier weit schneller und drastischer gegeneinander als die relativ autonomen Familien von Howell. Als Alex und seine Schwester Julie stundenlang für eine angekündigte Essensabgabe anstehen, nur um unterrichtet zu werden, dass die Vorräte zu Ende seien, verwandelt sich die Menge in einen wütenden Mob. Beim Versuch, seine Schwester in Sicherheit zu bringen, beobachtet Alex, wie ein Baby zertrampelt wird; er selbst stösst einen alten Mann zu Boden und verurteilt ihn damit zum sicheren Tod.²³⁴ In beiden Texten wird, wie Seeßlen dies als Muster der Katastrophenfantasie ausmacht, wiederholt «das Positive privatisiert und das Negative vergesellschaftet»²³⁵ – Menschen bekämpfen sich rücksichtslos, die Regierung steht der Katastrophe hilflos gegenüber beziehungsweise kümmert sich nur um die Sicherheit und das Wohlergehen der Elite, die Stärksten tun sich zu marodierenden und plündernden Banden zusammen. Doch während die Tragik dieser Entwicklung in den Texten durchaus konstatiert wird, wird damit zugleich die Rückbesinnung auf die Kernfamilie legitimiert. Dieser Fokus ist laut Rögglä als neuere Entwicklung der (filmischen) Katastrophenfantasie zu werten, die die Katastrophe als «kampf aller gegen alle» imaginiert:

doch konnte man in den atomkriegsfilmen der 70er und 80er noch mehreren sozial heterogenen helden und heldinnen, repräsentativ für die bestehende gesellschaft, bei diesem überlebenskampf in einer vielzahl von mehr oder weniger gleichberechtigten narrativen strängen zusehen, so wird in den gegenwärtigen produktionen hauptsächlich die eine familienzusammenführung thematisiert, die zu gelingen hat und tatsäch-

233 Rögglä 2006, *geisterstädte, geisterfilme*, 10.

234 *The Dead and the Gone*, 128.

235 Seeßlen 2006, *Die Katastrophe zum Kuscheln* (siehe Anmerkung oben).

lich meist gelingt, auch wenn die Welt dabei arm aussieht. So als wollte man permanent Margaret Thatchers legendär gewordene Aussage loswerden: «there is no such thing as society, there are only individuals and families.»²³⁶

Röggla's Beobachtung ist nicht nur gültig für neuere Katastrophenfilme wie, besonders penetrant, Roland Emmerichs *2012* (2009)²³⁷ – auch in Pfeffers Serie wird die Kernfamilie zur einzig «sanktionierten» Überlebensgemeinschaft. Auch wenn Miranda sich zu Beginn gegen die von der Mutter vertretene Ansicht «Family is all that matters» (100) wehrt, wird sie vom Text spätestens dann endgültig legitimiert, wenn die Familie im auf die Katastrophe folgenden Winter nahezu als einzige eine mörderische Grippeepidemie überlebt. Unterwegs in die Stadt kommt Miranda zum Schluss, dass die Abschottungstaktik der Mutter die angemessene Reaktion auf die Katastrophe darstelle:

One of the scariest things was seeing how very few houses had smoke coming out of their chimneys. It wasn't like I could go to any of them and say, Rescue me, feed me, feed my family, because all they'd do was throw me out. We would have done the same if anyone came to our door.

[...] Some people I knew had simply left while that was still possible. But others must have died from the flu or the cold or the hunger. We were all still alive, Mom and Matt and Jonny and me. [...] It made sense. The people there lived closer together [...]. The closer they lived, the faster the flu would have spread. Our isolation had saved us, given us weeks, maybe even months more life. (330f.)

Ein biopolitisches Narrativ des «survival of the fittest» also legitimiert die Idealisierung der Kernfamilie – sie bildet jenen Raum, in dem sich Überlebenskampf und vergeschlechtlichte Subjektivierung der ProtagonistInnen fortan vollziehen.

(Post-)apokalyptische Männlichkeit

Im Augenblick der Asteroidenkollision befindet sich Miranda im Kreis ihrer Familie im Garten ihres Einfamilienhauses. Alex dagegen verpasst die Kollision: «At the moment when life as he had known it changed forever, Alex Morales was

236 Röggla 2006, *Geisterstädte, Geisterfilme*, 9. Seeßlen (2006, *Die Katastrophe zum Kuscheln*) charakterisiert diesen Topos mit Bezug auf den deutschen Katastrophenfilm noch zugespitzter: «Die Welt geht unter, damit sich eine Familie versöhnen kann.»

237 In *2012* verfolgt das Publikum den Überlebenskampf mehrerer Familien, die durch die Katastrophe allesamt versöhnt werden oder in denen sich die Mitglieder füreinander opfern. Die im Zentrum stehende Familie, die aus geschiedenen Eltern, zwei Kindern und dem neuen Partner der Mutter besteht, findet durch die Katastrophe ebenfalls zusammen; allerdings stirbt der Freund der Mutter im letztmöglichen Augenblick beim Versuch, die verklemmte Schiffsschraube der «Arche Noah» zu lösen, sodass Mutter und biologischer Vater an Bord der Arche wieder zusammenfinden.

behind the counter at Joey's Pizza, slicing a spinach pesto pie into eight roughly equal pieces.»²³⁸ Während Miranda die Katastrophe in jenem Raum und jener Familie erlebt, die ihr fortan Schutz bieten, muss Alex zu Fuss durch die Stadt eilen, um aus der Arbeitswelt zu jener Familie zurückzukehren, die er fortan beschützen muss. Der 17-Jährige ist der Sohn einer aus Puerto Rico «eingewanderten» Familie, weiter bestehend aus Vater, Mutter, dem älteren Bruder und Marine-Offizier Carlos und den jüngeren Schwestern Briana (15) und Julie (12). Die Familie lebt an der Upper West Side in einer überfüllten Kellerwohnung.

Im Kontrast zu Miranda wird Alex also eingeführt als eines der weniger privilegierten Subjekte neokapitalistischer Gesellschaftsordnungen. Zugleich verkörpert er das gegenwärtig besonders durch junge Frauen symbolisierte Ideal des für seine Anpassungsleistungen geschätzten «celebrated immigrant»²³⁹. Als Puerto-Ricaner besitzt die Familie Morales die amerikanische Staatsbürgerschaft; schon aufgrund seiner Muttersprache – Spanisch – und seiner hispanischen Herkunftskultur fühlt sich Alex aber als Aussenseiter, und der Text lässt keinen Zweifel daran, dass er härter für seine Ziele kämpfen muss als seine in den USA geborenen Geschlechtsgeossen. Tagsüber besucht Alex als Stipendiat eine katholische Knabenschule mit sehr gutem Ruf, und seine Zukunftspläne sind ehrgeizig und konkret: «Alex knew exactly where he wanted to go, and where he'd be happy to go, and where he would be satisfied to go.» (2) Um seine Ziele zu erreichen, nämlich einen Collegeplatz zu erlangen, ein Praktikum im Kongress zu absolvieren und schliesslich «the first president of the United States of Puerto Rican descent» zu werden (25), arbeitet er hart, sowohl in als auch ausserhalb der Schule, und er überwindet soziale und ökonomische Hürden durch gesteigerte Leistungs- und Wettbewerbsbereitschaft: «Being junior class vice president would help, but he had no chance at senior class president. Chris Flynn was sure to win again. Alex had the presidency of the debate quad locked up. But would he or Chris be named editor of the school paper?» (3)

Nicht nur erfolgt Alex' schulische Sozialisation damit in einem rein homosozialen, wettbewerbsorientierten Kontext, wie ihn Michael Meuser als zentral für die Aneignung hegemonialer Männlichkeit definiert;²⁴⁰ auch die Protagonisten selbst deklarieren ihre Identität als eine durch den männlichen Wettbewerb massgeblich und positiv geprägte. «He'd known Chris for almost five years, and for all that time, he'd been the person Alex had tried to beat», reflektiert Alex seine Beziehung zum Rivalen, der seine schulischen Leistungen vorangetrieben hat (72).

238 *The Dead and the Gone*, 1. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

239 Vgl. Harris 2004, *Future Girl*, 79; Harris beruft sich auf Sonia Shah.

240 Vgl. Meuser 2004, *Junge Männer*, 372.

Chris wiederum verabschiedet sich mit den Worten: «I'm going to miss you, actually. You bring out the best in me.» (72) Während Chris von Alex als Junge wahrgenommen wird, dem aufgrund seiner Herkunft alles in den Schoss fällt, als «the boy who had it all» (75), bestätigt Chris' Vater, den Alex zu einem späteren Zeitpunkt widerwillig um Hilfe bittet, das von Alex verkörperte Männlichkeitsideal: «I always appreciated what you did for Chris. Until he had you to compete against, he assumed winning came automatically. You gave him valuable lessons in losing. My guess is those lessons are helping him survive today.» (233) In solchen Affirmationen einer klassisch-männlichen, wettbewerbsorientierten Sozialisation und in Referenzen auf die konfliktreiche Beziehung zum Bruder wird Alex konstruiert als willensstarkes, an Herausforderungen und Prüfungen wachsendes und durch sie seine Handlungsfähigkeit und Identität bildendes Subjekt, das sich seine Wahlbiografie selbständig erarbeitet. Sein Ehrgeiz wird als intrinsischer, sich aber nichtsdestotrotz am männlichen Wettbewerb immer wieder neu entzündender dargestellt, während Mirandas Ehrgeiz als extrinsischer, von der Mutter gemanagter sichtbar wird. Entsprechend hört sie auf zu lernen, sobald die Mutter sie nicht mehr dazu auffordert; Alex dagegen zieht sich trotz katastrophischer Zustände so oft wie möglich mit Schulbüchern zurück.

Während sich Alex' Sozialisation zum Leistungssubjekt im homosozialen Raum der Schule vollzieht, erfolgt seine Sozialisation im heterosozialen Raum der Familie entlang einer kaum modifizierten traditionellen Rollenteilung. So durchlaufen Briana und Julie zwar dieselben Bildungsstufen, und die Mutter hat sich durch ein Zusatzstudium für eine besser bezahlte Stelle im Spital qualifiziert. Nichtsdestotrotz obliegt die Hausarbeit allein den weiblichen Familienmitgliedern:

Groceries, cooking, cleaning – all that was done by Mami, Bri, and Julie. Alex kept his room tidy, and Carlos used to help Papi out occasionally, but it was Bri and Julie who knew how to sew and iron and cook. Even when Mami went back to school, first to get her GED and then to learn how to be an operating room technician, she and the girls did all the housework. Not that Alex had ever heard Mami complain about it, or Bri. Julie certainly did, but if Julie were a crown princess, she'd complain about the crown. (12)

Alex also wird, auch in Abgrenzung zu den ihre Rolle klaglos akzeptierenden oder aufgrund ihrer Klagen infantilisierten weiblichen Familienmitgliedern, als unternehmerisches, an einem traditionellen Männlichkeitsideal orientiertes Subjekt charakterisiert, das die Privilegien hegemonialer Männlichkeit kaum in Frage stellt, sondern die in ihrem Rahmen idealisierten, entsprechend hohen gesellschaftlichen Ambitionen hat, die Familie von früh an finanziell unterstützt und nach eigener Einschätzung über die besten Eigenschaften sowohl des Herkunfts- als auch des Einwanderungslandes verfügt – er bezeichnet sich selbst als «a Puerto

Rican New Yorker, strong by birth and by upbringing» (24). Zum Zeitpunkt der Katastrophe, die sich zunächst in einer Überflutung von Lower Manhattan und in Plünderungen niederschlägt, ist seine Mutter bei ihrer Arbeit in Queens; Carlos ist in Kalifornien stationiert und der Vater nimmt an einer Beerdigung in Puerto Rico teil – Alex ist mit den beiden Schwestern allein. Folgerichtig erhält er von seinem Bruder telefonisch den Auftrag, nun in die Fußstapfen des Vaters zu treten: «Look, Alex, you're in charge now until Papi gets home. Mami's going to be depending on you.» Carlos letzte Worte an den Bruder lauten: «You take care, Alex, and take care of Mami and the girls. *You're the man of the house now.*» (16, Hervorhebung M. K.)

Alex übernimmt die ihm auferlegte Verantwortung diskussionslos und mit ihr sowohl die entsprechenden Selbsttechnologien, die vor allem auf eine Unterdrückung der eigenen Ängste und Gefühle zielen – «No matter how bad things were, he couldn't allow himself to be frightened» (22) – als auch die seines Erachtens angemessene Form, die jüngeren Schwestern zu beschützen, ihnen ihren Platz zu- und sie nötigenfalls in die Schranken zu weisen. Julie wird von ihm wahrgenommen als verzogene Göre, die sich – anders als die Mutter – nicht klaglos mit der ihr zugedachten Rolle arrangiert. Hier zeigen sich deutliche Parallelen zwischen *The Dead And the Gone* und *Life as we Knew it*, wo Miranda von ihrer Mutter und dem älteren Bruder immer wieder der Unreife bezichtigt wird. Beide Texte etablieren in jeweils zwei Schlüsselstellen die Familie endgültig als einzig sinnvolle Überlebensgemeinschaft und weisen den Subjekten ihren Platz und die ihnen im Rahmen der Katastrophenanthropologie essenzialisierte Geschlechterrolle zu.

In *The Dead and the Gone* ereignet sich das erste gemeinschafts- und geschlechterformierende Ereignis rund zwei Wochen nach der Katastrophe. Im Lauf dieser Zeit hat sich Alex als Oberhaupt der Familie zwar insofern durchgesetzt, als dass sich die Schwestern seinen Entscheidungen meist beugen – seinen Befehl etwa, die Hausarbeit zu erledigen, während er seine Erkundungszüge unternimmt und sich über das Weltgeschehen informiert: «You do your job and I'll do mine» (30) – befolgen Briana und Julie. Julie aber stellt seine Position als Familienoberhaupt wiederholt in Frage; Alex' Angewohnheit, Informationen zurückzuhalten und die Schwestern (zu ihrem eigenen Besten) im Ungewissen zu lassen, provoziert den in der folgenden Passage diskutierten «Streik».

Zwei Tage zuvor hatte Alex im Yankee Stadion, in dem die Leichen der im Flutdesaster getöteten Frauen zur Identifizierung «aufgebahrt» werden, ohne Wissen der Schwestern erfolglos nach der Mutter gesucht. Obwohl er seine Mutter unter den Toten nicht findet, löst der Gang durch die Reihen weiblicher Leichen bei ihm einen Prozess aus, der sich als Ablösung von der Mutter und als Eintritt in

die symbolische Ordnung des Vaters lesen lässt. Hatte sich Alex zuvor als Person definiert, die Regeln schätzt und befolgt – «He always did better when he knew exactly what was expected of him» (59) –, so verbindet sich sein Entsetzen über die toten Frauen und eine lebhaftige Erinnerung an die Mutter – «He remembered once when he'd been sick with fever, and Mami had pressed a cold washcloth against his forehead and held his hand until he'd fallen asleep» (ebd.) – mit der plötzlichen Gewissheit, dass «he was entering a world where no one had laid out the rules for him to follow» (65). Alex muss sich, mit Rückgriff auf psychoanalytische Ansätze ausgedrückt, vom Begehren nach der Mutter lösen und seine feminin geprägte Kindheit endgültig hinter sich lassen,²⁴¹ um sich mit der Rolle und der Welt des Vaters zu identifizieren und selbst die Regeln zu machen. Dass beide Elternteile stets nur in Alex' Erinnerungen und Reflexionen präsent sind, verstärkt noch die symbolische Bedeutung, die ihnen in Alex' geschlechtlicher Subjektivation zukommt: Während die Mutter vorwiegend mit Erinnerungen an seine *Kindheit* verbunden ist, eine Lebensphase, die, wie der Text suggeriert, unter katastrophischen Vorzeichen sogleich zu überwinden ist, ist der Vater ausnahmslos mit der Aneignung und Definition von Alex *jugendlicher* und schliesslich *erwachsener* Männlichkeit verknüpft.

Traumatisiert vom Besuch im Stadium und erfüllt von der Erkenntnis, nun in die Fussstapfen des Vaters treten zu müssen, betritt Alex zwei Tage später die Wohnung und gerät in Rage, als er sie in Unordnung und die Schwestern vor dem Fernseher vorfindet:

"This place is a mess," Alex said angrily as he surveyed the living room. "Don't you girls know how to pick up after yourselves? And why are you watching TV in the middle of the afternoon? Don't your teachers give you homework?"

Julie and Bri were sitting on the living room sofa, watching an *I Love Lucy* rerun. Julie yawned.

"I'm sorry –," Bri began saying, but Julie punched her in her arm.

Alex crossed to the TV and turned it off. Julie turned it back on with the remote. Alex walked over to Julie and yanked the remote from her. "Get up!" he yelled. "Now! And start cleaning up your mess."

"I'm not doing anything until you tell us where Mami and Papi are," Julie said. "Neither is Bri. Are you, Bri." It sounded more like a threat than a question. Bri looked miserable but she shook her head.

"What is this, some kind of strike?" Alex asked. "You're teamsters now? Well, that isn't going to work. Stop with the TV and the whining."

"Who died and made you boss?" Julie said.

241 Vgl. zu diesem Narrativ zum Beispiel Wannamakers Lesart von Louis Sachars preisgekröntem Roman *Holes* (1998), in *Boys in Children's Literature and Popular Culture* (2008), 67–84.

Without even thinking, Alex slapped her across her face. Julie cried out in pain, then ran from the living room, Bri racing after her. Julie slammed the bedroom door behind them.

“*Idiota*,” Alex muttered. He hated it when Papi struck any of them, had vowed he would never do that to any of his children, and now when his sisters needed him the most, he had acted like the worst kind of bully. He gave his sisters a couple of minutes to yell and cry and do whatever it was they did in the privacy of their room, and then he knocked on their door. Not waiting for permission, he entered. (68 f.)

[Alex klärt seine Schwestern nun darüber auf, dass er die Mutter unter den Leichen nicht gefunden hat, dass die Rückkehr der Eltern aber dennoch höchst unwahrscheinlich ist.]

“So we’re alone,” Julie said.

Alex nodded. “When Carlos calls next, we’ll tell him,” he said. “Maybe the Marines will let him come home. But until then, it’s just the three of us. So we have to pull together. We have to act the way Mami and Papi would expect us to. We have to go to school and keep the place neat and attend Mass. But I swear, I’ll never hit you again, Julie. Never.” (68–70)

In der Passage wird deutlich, dass die Auseinandersetzung mit der vom Vater vorgelebten männlichen Geschlechterrolle keine unproblematische ist. Wieder und wieder wird er als Patriarch erinnert, der seine Rolle als Familienoberhaupt zuweilen auch mit physischer Gewalt durchsetzte; eine Form dominanter Männlichkeit, die Alex ablehnt und auf die er mit Entsetzen reagiert, als er Züge davon an sich selber wahrnimmt.²⁴² Mit der zitierten Stelle aber setzt ein Narrativ der Aneignung und Reproduktion einer hegemonialen Männlichkeit ein, die sich nur *graduell* von traditionellen, dominanten Männlichkeitskonzepten unterscheidet. Alex wächst auf in einer Welt, in der, wie Meuser mit Bezug auf Gildemeister festhält, «die kulturellen Codierungen von weiblich und männlich ihre vormaligen polaren Eindeutigkeiten verloren haben und brüchig geworden sind»²⁴³ und in der sich, wie Bourdieu feststellt, «männliche Herrschaft nicht mehr mit der Evidenz des Selbstverständlichen durchsetzt».²⁴⁴ Zugleich hält die Familie traditionelle Rollen weitgehend aufrecht; ihre Perpetuierung reicht so weit, dass Alex die Berufstätigkeit der Mutter für ihren wahrscheinlichen Tod verantwortlich macht:

If she hadn’t been ambitious to improve her family’s lot, she wouldn’t have gotten the training and the hospital in Queens wouldn’t have called for her to come in because of

242 Dass Pfeffer mit Mirandas Familie eine «weisse», nichtgläubige amerikanische Mittelschichtsfamilie imaginiert, in der physische Gewalt nicht auftritt, und im Kontrast dazu eine zutiefst religiöse puerto-ricanische Unterschichtsfamilie, in der Körperstrafen zur Erziehung eingesetzt werden, ist eine Mehrfachstereotypisierung, auf die hier nur verwiesen werden kann.

243 Vgl. Gildemeister 2000, referiert bei Meuser 2004, *Junge Männer*, 370.

244 Vgl. Bourdieu 1997, zitiert bei Meuser 2004, *Junge Männer*, 370.

an emergency and she wouldn't have taken the 7 train to Queens and Alex wouldn't be standing in front of Yankee Stadium with menthol-scented gel rubbed beneath his nose. (61 f.)²⁴⁵

Zum ersten Mal gezwungen, sich ausgiebig mit seinen Schwestern zu beschäftigen, wird nun auch Alex mit der nach Meuser für die Zeit nach der zweiten Frauenbewegung charakteristischen Tendenz junger Frauen konfrontiert, «männlichen Hegemonieansprüchen kritisch [zu] begegnen».²⁴⁶ In dieser Welt hat, wie Meuser betont, die gesellschaftliche Dominanz des Mannes durchaus Bestand – sie «muss aber in wachsendem Masse verteidigt und gerechtfertigt werden».²⁴⁷ Dass Gewalt dazu nicht länger ein adäquates Mittel darstellt, wird zwar deutlich. Allerdings legitimieren die Katastrophe, Alex' Status als Familienältester und die inszenierte Unmündigkeit der aufmüpfigen Julie und der naiven, kränklichen Briana die Durchsetzung des männlichen Herrschaftsanspruchs. Alex verkörpert eine dominant-hegemoniale Männlichkeit, die sich, und das entspricht laut Wannamaker einer neuen kinder- und jugendliterarischen und popkulturellen Tendenz, zwar selbstreflexiv mit hegemonialer Männlichkeit beschäftigt, Letztere aber nicht überwindet. Was sie in ihrer Auseinandersetzung mit Disneys *Tarzan* herausarbeitet, lässt sich fast vollständig auf das in *The Dead and the Gone* dargestellte Männlichkeitsbild übertragen:

One contemporary mainstream children's film formula championed by Disney and other major studios seems to be increasingly that of *the sensitive man versus the excessively macho man*. [...] These *battles between good masculinity and bad masculinity* not only contain conflicting messages about what our culture believes men and boys ought to be but also embody the *internal battles* many boys experience as they work to negotiate their identities within the context of such mixed messages. For example, Disney's *Tarzan*, to come into manhood in ways that symbolically follow the generic heroic narrative, must participate in the oedipal struggle without appearing, on the surface, to be violent or even overly aggressive. The film achieves this difficult task by depicting the *alpha-male father figures* he must destroy (Kerchak and Clayton) as brutish, dangerous, and excessively masculine. In other words, to come of age as a contemporary man, Tarzan must destroy men who are traditionally masculine, who then will be replaced by him as *a kinder and gentler patriarch*.²⁴⁸

245 Bezeichnenderweise wird die Ambition der Mutter hier zwar problematisiert, zugleich aber auf den traditionellen Aspekt der Sorge um das Wohl der Familie zurechtgestutzt – dass die Mutter sich aus persönlichem Interesse weitergebildet haben könnte, taucht in Alex' Vorstellungswelt gar nicht auf.

246 Meuser 2004, *Junge Männer*, 371.

247 Ebd., 370.

248 Wannamaker 2008, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*, 64, Hervorhebungen M. K.

Auch in *The Dead and the Gone* splitten sich Aspekte traditioneller, exzessiver Männlichkeit und Aspekte «neuer», modifizierter Männlichkeit in Gestalt des (verinnerlichten und zugleich verworfenen) Alphavaters und des sensibleren Sohnes; der Konflikt zwischen diesen Männlichkeitsbildern spiegelt sich in Alex' Identitätskonflikt. Denn auch Alex beschäftigt sich fast obsessiv mit dem ambivalenten Rollenvorbild seines Vaters. Während er dessen problematischste (insbesondere gewalttätige) Züge ablehnt und Julie schwört, sie nie wieder zu schlagen, sich, anders, als sein Vater das je getan hat, sogar entschuldigt, stellt er seine «Berufung» zur Dominanz doch nie in Frage. Befehle, verbale Zurechtweisungen, Gebrüll, Drohungen, Einschüchterungen, das unaufgeforderte Betreten des Raums der Mädchen und die geradezu misogyne Degradierung ihres Anspruchs auf Gleichberechtigung, Information und Mitspracherecht als «whining»²⁴⁹ sind wiederkehrende Verhaltensweisen im Umgang mit den Schwestern. Alex' wachsende Bereitschaft, den Mädchen bei gewissen Hausarbeiten zu helfen, und seine Erkenntnis, dass er auf die (als geschlechtsspezifisch gewerteten) Fähigkeiten seiner Schwestern ebenso angewiesen ist wie sie auf ihn als Beschützer, integrieren Aspekte des «new sensitive man»²⁵⁰ in dieses Bild klassisch-dominanter Männlichkeit, das sich zum Bild eines «sanfteren» Patriarchen entwickelt. Alex' Selbstzweifel tragen zudem einem Diskurs Rechnung, der Männlichkeit von paradoxen Ansprüchen belastet sieht. Für Alex' postapokalyptische Mannwerdung im Grossstadtschungel gilt daher, was Wannamaker bereits für Tarzans Mannwerdung festgehalten hat: Beide zeugen von einem Männlichkeitsideal, das direkt von einem Bild traditioneller dominanter Männlichkeit «abstamme», «even while it attempts to distance itself from some of the more obviously troubling aspects of this construction». Resultat sei ein komplexes, widersprüchliches Männlichkeitsideal – «an impossibility that real boys may measure themselves but cannot possibly embody».²⁵¹

Teil dieses Paradoxes bildet die von Perry Nodelman konstatierte Entwicklung, dass sich im Rahmen gegenwärtiger Geschlechterverhältnisse und in teilweiser Umkehrung der klassischen Dichotomie von objektivierendem männlichem Blick und weiblicher Objektivierung zunehmend auch (junge) Männer genötigt sähen, ihre Maskulinität aktiv zu performieren, um begehrenswert zu erscheinen, und dabei auf die Suggestion traditioneller Attribute wie Aggression, Stärke und

249 Die Schweizer Publizistin Michèle Roten spricht in der Einleitung zu ihrer Essay-, Artikel- und Kolumnensammlung *Wie Frau sein* (2011, 6) zu Recht von einer von Männern immer wieder angewandten Strategie, kritische Äusserungen von Frauen «unter prämenstruellen Stimmungsschwankungen oder einfach Nörgeln (dieses schreckliche, misogyne Wort) ab[zu]tun».

250 Wannamaker 2008, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*, 62.

251 Ebd., 66.

Gefährlichkeit zurückgreifen müssten, ohne diese Eigenschaften «auszuleben».²⁵² Diese Aussage erweist sich nicht nur in Bezug auf Alex' späteres Verhältnis zu Miranda als treffend, die ihn anziehend findet, solange er Dominanz und Stärke ausstrahlt, ohne von seiner (physischen) Überlegenheit Gebrauch zu machen – auch im Verhältnis mit den Schwestern lernt Alex «[to] seem savage and yet be domesticated at one and the same time».²⁵³ Er übt sich in der ebenfalls männlich konnotierten Tugend von Selbstbeherrschung, lernt, seine Aggressivität zu zügeln: «He raised his hand to smack Julie into silence, then realized what he was about to do and stormed out of the apartment [...]» (131).

In vielen Aspekten männlicher Identität orientiert sich Alex aber ganz am Vorbild des Vaters. Zentral ist die Überwindung von Schwäche; allein der Gedanke, der Vater könnte ihn für seine durch den Hunger bedingte Erschöpfung verspotten, verleiht ihm beim Schneeschaukeln Antrieb (245). Der zweite Aspekt bezieht seine Bedeutung direkt aus der heterosexuellen Matrix und prägt Alex' männliches Selbstverständnis: «[...] Papi taught me the most important thing a man can do is to protect the women he loves», erklärt er Briana. «I have to protect you and Julie, and I've been trying the best I can up until now.» (258f.). Die Frauen, die man liebt, zu beschützen, bedeutet in dem von Alex adaptierten Wertesystem, für sie zu sprechen, ihre «Interessen» zu vertreten, ihnen ihre Rollen zuzuweisen und Entscheidungen abzunehmen. So entscheidet er, Briana zu ihrer eigenen Sicherheit in einen Konvent zu schicken. Um sich Auseinandersetzungen zu sparen, trifft er alle Vorbereitungen heimlich, holt Briana aus dem Unterricht und bringt sie zum Busdepot, wo sie ihre Reise antritt, ohne sich von Julie verabschieden zu können. Auf dem Heimweg legt er sich dann eine Strategie für den Umgang mit Julie zurecht:

It would be hard for him, having Julie without Bri serving as a buffer. But Julie would learn to respect his decisions. She wasn't a bad kid, just spoiled and treated like a baby for too long. Her baby days were over. The world had no more room for twelve-year-old babies. They'd start tonight, he decided. From now on, Julie would be making supper. She'd get to decide what they'd eat. Bri had been doing the cooking, such as it was, but now Julie would. It would mean more work for her, but more responsibility as well. And she wouldn't be able to complain about the choices if she was the one doing the choosing. Alex felt proud of himself. He was doing everything he had to do. It was hard for him, hard for all of them, but he pictured Bri and how brave she was, and he felt a new surge of pride. [...] Even Papi would be proud of Alex. When he came back, he'd treat Alex with a newfound respect. (98f.)

252 Vgl. Nodelman 2002, *Making Boys Appear*, 7f.

253 Ebd., 7.

Zu diesem Zeitpunkt des Geschehens – knapp zwei Wochen nach dem grossen Streit – betrachtet Alex das väterliche ›Erbe‹ bereits als selbstverständliches; auch Briana hat die Autorität des Vaters auf den Bruder übertragen und trägt so wesentlich dazu bei, sie zu naturalisieren. Allerdings ist auch Julies Figur auf die Naturalisierung des männlichen Autoritätsanspruches angelegt – ex negativo zunächst. Während Briana Alex' Status durch ihre stille Unterwerfung legitimiert, muss Julie gebrochen werden, auf dass der männliche Autoritätsanspruch verankert werden kann. Julie steht damit in einer Tradition potenziell demaskulierender weiblicher Figuren, die überwunden werden müssen, damit der Protagonist seine Männlichkeit erlangen kann.²⁵⁴ Dass sie nicht in Gestalt des monströsen Femininen auftritt, das den männlichen Protagonisten zu effeminieren droht, sondern als junges Mädchen, das dem männlichen Hegemonieanspruch eine klare Gleichheitserwartung entgegenstellt, scheint gegenwärtigen Geschlechterdiskursen Rechnung zu tragen. Ihr Anspruch aber wird durch ihre ständige Infantilisierung und die von Alex' wiederholt beteuerte Legitimation seiner Befehlsgewalt als dem Wohl der Schwestern zuträglich konstant unterlaufen.

In dem auf die Wegsendung Brianas folgenden ›Gespräch‹ macht Alex Julie klar, dass er die alleinige Verantwortung trägt (‹I'm in charge›), dass Julie ihn im Tausch für seinen Schutz bedingungslos zu respektieren habe (‹I'll take care of you. But you have to obey me just like you obey Papi›), dass sie all seine Entscheidungen akzeptieren und ihm die Befehlsgewalt über sich übertragen müsse (‹I'm going to do what's best for you. [...] You're my responsibility, and I'll make sure you're safe. Maybe you'll stay with me or maybe you'll go someplace else›) und dass sie sich dabei am Tugendvorbild Brianas zu orientieren habe: ›Either way, I expect you to be as brave as Bri. She prayed to our Holy Mother for strenght, and Mary granted it to her. [...]› (99f.) So unterschiedlich sich die Beziehungen zu den beiden Schwestern gestalten – in ihrem Rahmen formiert sich Alex' männliche Identität. Nach dem (symbolischen) Tod der Mutter etabliert er seinen Status als ›man of the house‹, indem er die Schwestern im wahrsten Sinne des Wortes zum Schweigen bringt – die eine, indem er sich erst ihre stille Ergebenheit sichert und sie dann wegschickt, die andere, indem er ihr, unter Vortäuschung eines minimalen Entscheidungs- beziehungsweise Verantwortungsspielraums, jedes Mitspracherecht verweigert. Und nicht zuletzt verhindert die Trennung der ›teamsters‹ effizient die weibliche Widerrede; in der (post-)apokalyptischen Gesellschaft ist kein Raum für weibliche Bündnispolitik.

254 Vgl. zu diesem traditionellen narrativen Muster zum Beispiel Wannamaker 2008, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*, vor allem 77–84.

Einher mit Alex' neuer Befehlsgewalt über <das Weibliche> geht die Gewissheit, sich so zu verhalten, wie es sein Vater von ihm erwarten würde, und damit endlich seine Anerkennung zu verdienen. Auf diese Weise wird die Vaterfigur erst verinnerlicht und dann überwunden – Alex nimmt, um mit psychoanalytischen Begriffen zu sprechen, seinen Platz als <Phallusträger>²⁵⁵ ein. Dieses klassisch-hegemoniale Männlichkeitsbild wird vor allem dadurch perpetuiert, dass dem <Anderen> die Handlungsfähigkeit abgesprochen wird:²⁵⁶ Weil die Katastrophenanthropologie des Textes Weiblichkeit als grundsätzlich gefährdete, oft naive und hilflos ausgelieferte konstruiert, lässt der Text nie Zweifel daran aufkommen, dass die (post-)apokalyptische Welt ein starkes männliches Subjekt auf der einen und eine starke Regulierung des weiblichen *at-risk girls* auf der anderen Seite erfordert.²⁵⁷ Die Ausdehnung der Befugnisse des männlichen Subjekts und die Einschränkung des Handlungs- und Identitätsspielraums des weiblichen Subjekts werden damit schrittweise legitimiert und naturalisiert. Und so ist es mit Julie letztlich das weibliche Subjekt selbst, das Schutz und Sicherheit gegen Freiheit und Autonomie eintauscht: «I'll be careful. [...] And I'll be good. Just don't leave me again.» (101)

(Post-)apokalyptische Weiblichkeit

Folgt man Butlers Theorie zur Repräsentation von Subjekten, so liesse sich in Bezug auf die von Pfeffer entworfene Katastrophenanthropologie festhalten, dass das als *at risk* generierte und repräsentierte weibliche Subjekt auch die Notwendigkeit seiner Überwachung und Einschränkung hervorbringt: (Diskursive) Praktiken der Regulierung junger Frauen, die gegenwärtig kontrovers verhandelt werden,²⁵⁸ werden unter katastrophischen Vorzeichen narrativ naturalisiert. Die bedrohte junge Frau erscheint bei Pfeffer im doppelten Wortsinn als Subjekt «vor dem Gesetz»: Auf der einen Seite wird «die performative Beschwörung eines ungeschichtlichen <vor> [...] zur Begründungsprämisse, die eine vorgeschichtliche Ontologie der Personen sichert, die ihrerseits die Legitimität des Gesellschafts-

255 Vgl. für eine feministische Analyse des Phalluskonstrukts in Lacans Psychoanalyse Butler 1995, *Körper von Gewicht*, vor allem Kapitel 2: *Der lesbische Phallus und das morphologische Imaginäre*, 89–133.

256 Vgl. dazu auch Stephens 2002, *Ways of Being Male – Preface*, xi, sowie Stephens 2002, «*A Page Just Waiting to Be Written On*».

257 Als Julie nach einem Streit auf die Strasse läuft, wird sie um ein Haar vergewaltigt und im letzten Moment von Alex befreit (101). Als Briana die Wohnung entgegen Alex' Anweisung verlässt, bleibt sie im Lift stecken, als der Strom ausfällt – und kommt auf diese Art ums Leben. Ihr Tod wird als Folge ihres kindlichen Glaubens an die Wiederkehr der Eltern interpretiert: «Her delusions had led to her death.» (299)

258 Vgl. ausführlich das Kapitel *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*.

vertrags begründen, indem sie frei einwilligen, regiert zu werden».²⁵⁹ Sprich: Wiederholt geäußerte, geschlechterkonstitutive Aussagen – wie «No place is safe anymore» (167), «she's tough, but she's a girl, if you know what I mean» (230) oder «it isn't safe for Julie in New York anymore [...]. I mean safe for a girl» (258) – zwingen Julie und Briana dazu, sich als Frauen zu begreifen, die *aufgrund* ihrer weiblichen «Natur» besonders gefährdet sind; solchermassen formiert, willigen sie ein, von einem männlichen Subjekt regiert zu werden, das *aufgrund* seiner männlichen Natur dazu autorisiert erscheint. Obwohl es die patriarchale Geschlechterordnung ist, die das männliche und das weibliche Subjekt in ihrer jeweiligen «Natur» hervorbringt, verschleiert die Katastrophenanthropologie des Textes ihre Genese «aus den politischen und kulturellen Vernetzungen [...], in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten»²⁶⁰ werden, und führt sie stattdessen auf eine vorgeschichtliche Ontologie zurück, die in Zeiten der Krise angeblich besonders deutlich hervortritt. Denn auf der anderen Seite wird die Regulierung des weiblichen und die Hegemonie des männlichen Subjekts legitimiert durch die Konstruktion einer Welt, die zunehmend als vor- (beziehungsweise post-)gesetzliche begriffen wird: Wenn die zivilisatorische Decke reißt, so die Katastrophenanthropologie des Textes, werden (junge) Frauen entweder zu «Freiwild» oder zur Verantwortung der Männer, die ihrerseits entweder als triebgesteuerte Wesen oder als reflektierte, handlungsfähige Subjekte inszeniert werden, die im *survival of the fittest* triumphieren.²⁶¹

Während Alex im Rahmen dieser Katastrophenanthropologie an die Spitze der Familie gestellt wird, muss Miranda lernen, sich unterzuordnen. Ähnlich wie Julie gibt auch sie sich nicht kampflos mit ihrer «neuen» Position zufrieden; zwischen ihr und der Mutter kommt es deshalb immer wieder zu Auseinandersetzungen. In einem besonders heftigen Streit werden die Regulierungsverfahren auf den Punkt gebracht, denen sich junge Frauen im Rahmen der postapokalyptischen Geschlechterordnung unterworfen sehen.

Grund für den Streit ist ein Vorfall, in dem sich Miranda nach Ansicht der Mutter unvernünftig verhalten hatte. Sie war zufällig auf eine Nahrungsmittelausgabe gestossen, kurz, nachdem sie sich von ihrem neuen Freund Dan verabschiedet hatte. Anstatt sich anzustellen, war sie Dan nachgelaufen, um ihn dazuzuholen; in der Folge hatten sie und Dan zu den Letzten gehört, die noch einen Beutel mit Nah-

259 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 18.

260 Ebd.

261 Kritisch mit diesem Topos verfahren unter anderem Tim Moecks nach dem Film von Tim Fehlbaum verfasster Roman *HELL – Die Sonne wird euch verbrennen* (2012); Virginia Bergins *Rain*, Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Dilogie (vgl. dazu das folgende Kapitel) und die Netflix-Serie *The Rain* (2018).

rungsmitteln erhalten hatten. Für ihr <gedankenloses> Verhalten wird Miranda von der Mutter später scharf gerügt.

“How often do I have to explain this to you?” Mom asked. “Family is all that matters. Dan has to worry about his family and you have to worry about yours. [...]” [...] “I will not have Jonny or Matt or you starve because you want to include a friend. This isn’t the time for friendships, Miranda. We have to watch out only for ourselves.”

“That’s not how you brought us up,” I said. “Whatever happened to share and share alike?”

“Sharing is a luxury,” she said. “We can’t afford luxuries right now.”

For a moment, Mom seemed terribly sad instead of angry. I saw an expression in her eyes I remembered from when she and Dad split up. “You think we’re going to die,” I said.

Any sadness immediately evaporated and rage took its place. “Don’t you ever say that to me again!” she yelled. “None of us is going to die. I will not allow that to happen.”

I actually reached out to comfort her. “It’s okay, Mom,” I said. “I know you’re doing everything you can for us. But Dan and I have something wonderful. Like you and Peter. Something special. Otherwise I never would have told him about the food.”

But Mom was anything but comforted. There was a look on her face, a look of horror, almost like the way she looked that first night. “Are you sleeping with him?” she asked. “Are you lovers?”

“Mom!” I said.

“Because if you are, you’d better never see him again,” she said. “I’ll forbid you to go to the pond. I won’t let you leave this house alone again. Do you understand me? I can’t let you risk getting pregnant.” She grabbed my shoulders and pulled me to an inch of her face. “Do you understand that?”

“I understand!” I yelled right back into her face. “I understand that you don’t trust me.”

“If I don’t trust you, I certainly don’t trust Dan,” she said. “The two of you cannot be left alone. I forbid it.”

“Just try to forbid it!” I screamed. “I love Dan and he loves me and nothing you say or do is going to stop us.”

“Go to your room now!” Mom said. “And don’t think about coming out until I tell you to. NOW!”

I didn’t need any encouragement. I raced to my room and slammed the door as loud as I could. And then I cried. Big howling sobs. I’m not Sammi. I’m not an idiot. Sure, I’d love to make love with Dan. I’d love to make love with someone before this whole stupid world ends. But even though I told Mom that Dan and I love each other, I know we don’t. Not the kind of love that I want to feel for the first man I make love with. Half the time I can’t even figure out what Dan is feeling. I would have thought he’d try to go further with me, but he hasn’t. We kiss, we hug, that’s it. And there’s Mom acting like we’re animals in heat. It’s so unfair. I haven’t seen Sammi or Megan since school ended. Dan’s practically the only friend I have left in the world. Even if we aren’t lovers, even if we aren’t boyfriend and girlfriend, he’s still the only person

I see who isn't family or Peter. I laugh with him. I talk to him. I care about him. And Mom makes it sound like that's something bad, like I can't have friends anymore, like family is the only thing that matters from now on. If that's how the world is supposed to be, I hope it does end soon.²⁶²

Die Regeln, welche die Mutter aufstellt, dienen aus ihrer Perspektive zwar dem Schutz der Familie beziehungsweise der Tochter. Aus Mirandas Perspektive zielen diese Regeln aber auf eine massive Einschränkung ihres Bewegungs- und Identitätsspielraums, ihrer sozialen Beziehungen und ihrer Bedürfnisse ab. Die als durchaus schmerzhaft markierten Entscheidungen der Mutter – dass die Familie an erster Stelle steht, dass Empfängnis unter den Umständen zwingend verhindert werden muss, und dass die Körper und das Begehren junger Frauen daher streng zu kontrollieren sind – werden von Miranda an dieser Stelle noch hinterfragt. Sie ist in einem Alter, in dem sie sich unter normalen Umständen von der Familie lösen, sich Schritt für Schritt von der elterlichen Fürsorge emanzipieren und neue, auch sexuelle Beziehungen zu AltersgenossInnen aufbauen würde. Stattdessen zwingt ihr die Position der Mutter eine vollständige Rückkehr in die Obhut der Familie, Selbstbeschränkung, geringe Handlungs-, Entscheidungs- und Beziehungsfreiheit und (sexuelle) Enthaltsamkeit auf. Miranda, so das Verdict der Mutter, ist nicht in der Lage, eigene Entscheidungen über ihre Sexualität zu treffen, und noch weniger, den Sexualtrieb eines jungen Mannes zu kontrollieren; ihr Begehren muss daher erst zum Sprechen gebracht und dann sorgsam überwacht werden.

Wie Lydia Kokkola in ihrer Studie *Fictions of Adolescent Carnality* argumentiert, dient die kulturelle Konstruktion der Adoleszenz nicht zuletzt der strikten Abgrenzung von idealisierter ›Kindheit‹ auf der einen und stabilem Erwachsensein auf der anderen Seite: «By treating childhood innocence and carnal desires as binary ›opposites‹, the on-set of sexual feelings during puberty becomes the ideal target for policing the boundaries of adulthood», hält sie fest.²⁶³ Jugendliche, die ihr sexuelles Begehren ausdrücken, verstossen in diesem Diskurs gegen das Unschuldsgesetz des Kindheitskonstrukts – und greifen nach einer Währung, die allein Erwachsenen zugestanden wird. Sie werden daher als (potenzielle) DelinquentInnen bestraft und mittels Gesetzen und Anordnungen gleichermassen beschützt wie entmachtet – jugendliche Sexualität zurückzuweisen, bedeutet daher auch, den Teenager (wieder) zum Kind zu machen.²⁶⁴ Mit der Ablehnung von Miranda als begehrendem Teenager wird sie von der Mutter gewaltsam in

262 *Life as we Knew it*, 100–103. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

263 Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, 36.

264 Vgl. ebd., vor allem 34–37.

eine Kindheit zurückgedrängt, der sie zu entwachsen droht, auf dass die Regulierung legitimiert werden kann. Dabei wird die *abstinence only*-Rhetorik der Mutter zwar mit der apokalyptischen Lage begründet, könnte aber auch einem aktuellen neokonservativen Präventionsdiskurs entstammen, der sich um die Sicherheit junger Mädchen besorgt zeigt, um mit regulierenden Interventionen in ihre sexuellen Entscheidungen einzugreifen.²⁶⁵

Einen Teil dieses Diskurses, vornehmlich jenen, der an aktuelle *purity*-Diskurse erinnert, hat Miranda bereits verinnerlicht. Wenn sie die Gefühle, die sie für Dan hegt, als «[n]ot the kind of love that I want to feel for the first man I make love with» klassifiziert, und sich dezidiert von Sammi abgrenzt, die, wie sie wiederholt betont, bereits über viel sexuelle Erfahrung verfügt und generell als «phallische», ihre Sexualität frei auslebende junge Frau inszeniert wird,²⁶⁶ gibt sie zu erkennen, dass sie noch «Jungfrau» ist und dass sie diese «Jungfräulichkeit»²⁶⁷ nur im Rahmen einer ernsthaften Bindung «aufzugeben» gedenkt. Die negative Wertung, die Sex vor beziehungsweise ausserhalb einer ernsthaften, langfristigen Beziehung in ihren Augen erfährt, ist nicht nur in dieser Textstelle unverkennbar («I'm not an idiot»): Sammi, die als Kontrastfigur auftritt, wird von Megan und Miranda wiederholt für ihr promiskuitives Verhalten kritisiert. Sammis Sexualität und jene läufiger Tiere werden semantisch verknüpft und gleichermassen in Kontrast gesetzt zu Mirandas «unschuldigen» Küssen. Miranda verkörpert selbst angesichts der hohen Wahrscheinlichkeit, das Erwachsenenalter nicht zu erreichen, die Werte eines *virginity*-Diskurses, der, wie Jessica Valenti und Christine Seifert festhalten, den essenziellen Wert junger Frauen in ihrer Jungfräulichkeit und Enthaltsamkeit verortet.²⁶⁸

265 Vgl. zu diesem Diskurs insbesondere Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, sowie 2009, *The Purity Myth*.

266 Zur phallischen Frau vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 122–126.

267 Zur kulturellen Konstruktion von «virginity» vgl. Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 12; für einen Überblick über den amerikanischen Diskurs über Jungfräulichkeit und die damit verknüpften Dispositive und Projekte vgl. Jacobs Brumberg 1997, *The Body Project*, 139–192.

268 Vgl. Valenti 2009, *The Purity Myth* und Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*. Eine Kontrastfigur ist Eliza, eine der vier Fokusfiguren aus Tommy Wallachs *we all looked up*. Vor der angedrohten Katastrophe hat sie bereits den Ruf der «Schlampe» weg, weil sie sich von Peter hatte küssen lassen, der zu der Zeit eine feste Beziehung hatte; anders als bei Pfeffer hinterfragt der Text aber den Doppelstandard, der lediglich Mädchen für ihr sexuelles Verhalten bestraft. In der Folge gewährt Eliza einem Jungen, der sie angesichts des nahen Endes um Sex bittet, eine sexuelle Gefälligkeit, und sie schläft auch mit Peter, in den sie sich verliebt hat, ohne dass dies negativ konnotiert würde (vgl. Wallach 2016, *we all looked up*, 248 f. und 333). Letztlich nutzen Wallachs Teenager die Zeit vor der Katastrophe aber doch nicht zum Experiment. Kurz vor dem vermuteten Einschlag des Asteroiden finden sich die vier Hauptfiguren zu Paaren zusammen und haben (durch die Umstände und ihre Liebesbekenntnisse sanktionierten) Sex.

Anders, als Mirandas Mutter fürchtet, tritt Dan aber nicht als Bedrohung dieser Jungfräulichkeit, sondern als ihr Bewahrer auf. Wiederholt wird betont, dass er keinen Versuch unternimmt, über Küsse und Umarmungen hinauszugehen. «I thought about loving you, but it didn't seem fair to you or me», sagt er zu ihr, bevor er die Stadt verlässt (149). Zum einen wird hier die Haltung gestützt, dass Sex eine dauerhafte Beziehung erfordert. Zum anderen antizipiert der Text ein Narrativ, das Seifert in ihrer Studie zur Repräsentation von «virginity» in Jugendromanen als «abstinence porn» bezeichnet und das in Mirandas späterer Beziehung zu Alex eine tragende Rolle spielt. «[M]en», so Seifert über einen zentralen Topos dieses Narrativs, «are agents of a girl's passive body»; sie werden als lebenserfahrener dargestellt als die – meist jüngeren – Partnerinnen, und nehmen es als «virginity guardians» auf sich, die Jungfräulichkeit der Freundin zu «schützen».²⁶⁹ Dan hält sich von Miranda fern, um sie nicht zu kompromittieren; er ist es, der entscheidet, wie weit die Intimitäten gehen.

Es gibt, wie Butler betont, kein vordiskursives Geschlecht – jeder Rückgriff auf den (geschlechtlichen) «Körper» unterliegt einer kulturellen Interpretationsleistung: «Man kann nämlich den Körpern keine Existenz zusprechen, die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge. So stellt sich die Frage, inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität ins Leben gerufen wird.»²⁷⁰ Miranda lebt in einer Welt, in welcher der weibliche Körper grundsätzlich als Situation imaginiert und geformt wird, von der Gefahr ausgeht oder der Gefahr droht. Wenn die Grenzen, die jeder Geschlechtsidentität eingeschrieben sind, «stets nach Massgabe eines hegemonialen kulturellen Diskurses festgelegt [werden], der auf binäre Strukturen gegründet ist, die als Sprache der universellen, allgemeingültigen Vernunft erscheinen»,²⁷¹ dann ist auch die Formierung und zwanghafte Einschränkung von Mirandas Geschlechtsidentität bedingt durch das, «was von der Sprache als Vorstellungshorizont möglicher Geschlechtsidentität festgelegt wird».²⁷² Vor dem konkreten diskursiven «Vorstellungshorizont» ihrer Zeit wird der grundsätzlich als trieb- und naturhaft imaginierte «Frauenleib», um Barbara Dudens zentrale These zu zitieren, zum «öffentlichen Ort»²⁷³ – die Definitions- und Regulierungsmacht über ihn obliegt nicht (länger) der (jungen) Frau selbst, sondern den regulierenden Instanzen von

269 Vgl. Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 13 f.

270 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 26.

271 Ebd.

272 Ebd.

273 Zum Frauenkörper als historisches und kulturelles Konzept und zur «Veröffentlichung» des Fraueninneren durch medizinische, polizeiliche und juristische (diskursive) Praktiken vgl. Duden 1991, *Der Frauenleib als öffentlicher Ort*.

den Eltern bis zum Staat, die ihre einschränkenden Praktiken mit einer «Sprache der universellen, allgemeingültigen Vernunft» legitimieren.

So gilt für potenzielle Teenager-Mütter im postapokalyptischen Staat in verschärftem Masse, was laut McRobbie, Penny und Valenti für potenzielle Teenager-Mütter im postwohlfahrtsstaatlichen System gilt: «the reproductive capacities of young women have come to be viewed as an urgent political issue».²⁷⁴ Wo die Reproduktion in postwohlfahrtsstaatlichen Zeiten vorzüglich jenen Frauen vorbehalten ist, die sich ihre ökonomische Unabhängigkeit und ihren Status durch «gute» Lebens-, Bildungs- und Karriereentscheidungen gesichert haben, ist sie in den *postapokalyptischen* Zeiten, die in jeder Hinsicht auch postwohlfahrtsstaatliche sind, jenen Frauen vorbehalten, die, wie die neue Frau von Mirandas Vater, einen Ernährer und Beschützer gefunden haben. Wie der Sexualität potenzieller Teenager-Mütter gilt auch ihrer Reproduktionsfähigkeit immense Aufmerksamkeit: Angesichts einer dezimierten Menschheit werden sie bald als reproduktive Ressource angerufen. Bereits der Gedanke an das ungeborene Kind ihres Vaters – das sie für sich immer als «baby Rachel» imaginiert – verleiht Miranda neuen Lebenswillen; noch kurz vor dem Verhungern begibt sie sich auf den Weg in die winterliche Stadt, um auf dem Postamt nach Nachricht zu fragen. Das Wissen, dass sie von diesem «Ausflug» kaum zurückkehren wird, weil ihre Kräfte nicht ausreichen, hindert sie nicht, sich auf den Weg zu machen. «I want to know if Lisa had her baby», sagt sie zu Matt. «I need to know that. I need to know that life is continuing.» (327) Und dann: «I'm willing to lose a few days for peace of mind.» (328) Das Wissen, dass das Leben auf der Erde weitergeht, bildet einen von wenigen «utopischen» Impulsen im Rahmen von Pfeffers kupierter Apokalypse. Zwar fragt sich Miranda, als sie in *This World we Live in* ihren an Weihnachten in einem Flüchtlingslager geborenen, zum Messias stilisierten und wohl nicht zufällig auf den Namen eines Erzengels getauften Bruder Gabriel trifft (zu Recht), was für ein Leben die nach der Apokalypse Geborenen erwartet. Sogleich folgt aber die Erkenntnis: «He's Dad's future, Lisa's future. He's all our futures [...]. Every day Gabriel lives and grows a little bigger, a little stronger, is a miracle.»²⁷⁵ Die Beschworung des Kindes als Hoffnungsträger kollidiert gar mit der Familienideologie der Mutter, die sich selbst und ihren Kindern zugunsten des Babys ihres Exmannes noch mehr Nahrung vorenthält. «There is only one person in this house who matters and that's the baby», sagt sie. «No baby is going to die because I ate a second can of green beans.»²⁷⁶

274 McRobbie 2000, *Sweet Smell of Success*, 209.

275 *This World we Live in*, 115.

276 Ebd., 95.

Während Jugend in der Apokalypse präkarisiert wird, repräsentieren Kinder die Zukunft der Menschheit, genauer: die der (konkreten) Familie als der vom Text beschworenen *Essenz* der Menschheit. Und die wiederum ist eng mit dem Imperativ weiblicher Gesundheit und Fruchtbarkeit verknüpft. Charlie, den Mirandas Vater im Flüchtlingslager getroffen hat, zögert denn auch nicht, die 14-jährige Julie und die beiden kaum älteren jungen Frauen Miranda und Syl (Matts neue Frau) als reproduktive Ressourcen anzurufen und ihre ›Bestimmung‹ religiös zu legitimieren.

Charlie gave a sermon, if you could call it that. He said he'd been thinking a lot about Noah and his family lately, what it must have been like for them those 40 days and 40 nights. As far as they knew, they were the only people left on Earth. Everybody would be descended from them but only if they survived, and they had to trust in God that they would. [...] He reached over, touched Lisa with his right hand and Syl with his left. "Our past is gone," he said. "But our future is in this house right now. Little Gabriel, sleeping peacefully in his crib. The children Syl will bear. Miranda and Julie, too. Their babies, born and unborn, are God's gift to the future, just as the ark was." Dad squeezed Lisa's hand. Matt squeezed Syl's. I felt very much a part of something and very much alone.²⁷⁷

Die weiblichen Subjekte der postapokalyptischen Geschlechterordnung, zu denen sich Miranda zugehörig fühlt, werden, ähnlich wie Frauen im Zuge etwa der Backlash-Bewegung der 1980er-Jahre oder Frauen im Rahmen gegenwärtiger Demografiedebatten,²⁷⁸ dazu aufgerufen, den Fortbestand der Menschheit zu sichern – solange sie dies nicht tun, werden sie genötigt, sich als unvollständig wahrzunehmen. Allerdings gilt, was Harris über die Kontrolle weiblicher Reproduktion im Rahmen neokonservativer Regulierungsverfahren sagt: «Fertility is something that must be preserved in order to be used later.»²⁷⁹ Wie Faludi bereits in Bezug auf die ›Unfruchtbarkeitsmythen‹ der 1980er-Jahre festhält, in denen angeblich zurückgehende Geburtenraten die zunehmende Diskriminierung von Frauen am Arbeitsplatz, die Kürzung von Kinderbetreuungsangeboten und -geldern und die Propagierung des ›Hausfrauenmodells‹ rechtfertigten, ist die Kontrolle weiblicher Reproduktion ein wesentliches Instrument in der Zurückdrängung weiblicher Emanzipation.²⁸⁰ «[...] a woman's control over her

²⁷⁷ Ebd., 148.

²⁷⁸ Vgl. zum Mythos der ›Unfruchtbarkeitsepidemie‹ im Rahmen der Backlashbewegungen der 1980er-Jahre und der mit diesem Mythos einhergehenden Appelle und Sanktionierungen vor allem Faludi 1991, *Backlash*, 27–35; zur deutschen Demografiedebatte, ihren apokalyptischen Prognosen und Aufrufen zum Beispiel Klaus 2008, *Antifeminismus und Elitefeminismus*, Haaf/Klingner/Streit 2008, *Wir Alphamädchen*, 153–178.

²⁷⁹ Harris 2004, *Future Girl*, 24.

²⁸⁰ Vgl. Faludi 1991, *Backlash*, vor allem 54 f.

own fertility»²⁸¹ ist eine feministische Errungenschaft, die sowohl in den Appellen an (sehr) junge Frauen, keinen Sex zu haben, als auch im Aufruf an berufstätige Frauen, rechtzeitig Kinder zu gebären, eingeschränkt und in Frage gestellt wird. So wird Miranda im ersten Band der Serie noch nicht für «reif» genug befunden; Charles Rede aber lässt keinen Zweifel, dass (junge) Frauen angesichts der Lage grundsätzlich in der *Pflicht* stehen, Mütter zu werden. Diese Pflicht wiederum wird im letzten Band der Serie als weibliches Bedürfnis naturalisiert, wenn Mirandas Mutter die Schwangerschaft ihrer noch nicht 20-jährigen, aber verheirateten Tochter kommentiert: «It's natural for girls to want to have children now [...]. Like the baby boom after World War Two. Offering life, after so much death.»²⁸²

Reguliert werden junge Frauen aber auch ganz generell in Bezug auf ihre <Sicherheit>. Da sie als die am stärksten gefährdeten Subjekte der postapokalyptischen Ordnung hervorgebracht werden, muss ihr Bewegungsspielraum eingeschränkt und überwacht werden. Wenige Monate nach der Katastrophe trifft Miranda auf eine Bande bewaffneter Plünderer; als sie dies auf der Polizeiwache melden will, ist diese nicht länger besetzt. Beim Krankenhaus weisen die bewaffneten Wächter eines privaten Sicherheitsdienstes sie auf die Gefahren hin, sich draussen zu bewegen:

“Well, it's not wise for a girl your age to be out by herself,” the guard said. “I won't let my daughters or my wife go outside anymore unless I'm with them.”

The other guard nodded. “Times like these, you can't be too careful,” he said. “No place is safe for a woman anymore.”

“Thank you,” I said, although I have no idea what I was thanking them for. “I guess I'll go home now.”

“Do that”, the guard said. “And stay home. Tell your parents they need to be more careful with their children. One day a girl like you might go out for a bike ride and never come home.”

I shivered the entire ride home. Every shadow, every unexpected noise, made me jump.

I won't go to the high school. (178)

Als Miranda ihrem älteren Bruder Matt unter Tränen von diesem Erlebnis erzählt, tröstet er sie zwar, pflichtet den Wächtern aber bei:

“The guards are probably right,” he said after a little bit. “You and Mom shouldn't go out alone anymore. [...]” “So we're prisoners,” I said. “Miranda, we're all prisoners,” Matt said. (179)

²⁸¹ Ebd., 55.

²⁸² *The Shade of the Moon*, 74 (E-Book).

Recht hat Matt insofern, dass die (post-)apokalyptische ‹Ordnung› Männer wie Frauen in Bereiche ‹zurückdrängt›, die mit der ‹Neuordnung› der Geschlechterverhältnisse im Gefolge der zweiten Frauenbewegung durchlässiger geworden schienen. Von maskulinen Subjekten verlangt die (post-)apokalyptische Ordnung eine rationale, gefühlskalte und streckenweise antisoziale Einstellung; das schlägt sich besonders deutlich in Alex' Verhalten nieder, der sich (zum Wohl der Schwestern) als ‹Leichenfledderer› betätigt,²⁸³ jegliche Gefühlsregung unterdrückt und niemandem zu Hilfe eilt, der nicht zur Familie oder zum engsten Freundeskreis gehört. ‹Personal vulnerability and concern for others must be kept from men in order to be considered acceptably masculine›,²⁸⁴ schreibt Nodelman denn auch und hält demgegenüber fest: ‹Being obedient, keeping safe, following the law are seen as natural female virtues [...]›.²⁸⁵ In der Katastrophe werden sowohl ‹antisoziales› männliches als auch autoritätsgläubiges weibliches Verhalten belohnt, ‹abweichendes› Verhalten dagegen bestraft. Während Matt und Alex zunächst über die Notwendigkeit zu kaltherzigen Entscheidungen klagen, legen sie sich schnell die entsprechende Haltung zu, gehen Geschäftsbeziehungen mit dubiosen Mittelsmännern ein, versorgen die Familie mit Gütern vom Schwarzmarkt,²⁸⁶ beteiligen sich an Plünderungen und vergrößern schrittweise ihren Aktionsradius. Sie zeichnen sich durch exzessiv demonstrierte Bewegungsfreiheit und Raumbeherrschung aus, während Miranda die schrittweise Einschränkung ihres Bewegungsspielraumes hinnehmen muss, deren angebliche Notwendigkeit sie schliesslich so weit verinnerlicht hat, dass sie freiwillig im Haus bleibt. Der Text hat damit nicht nur Teil an einem Diskurs, der auf einem binären Geschlechteressenzialismus basiert – der Vorstellung, ‹that the bodies we are born with ought to dictate our character, our behaviour, our appearance, our choices, the nature of our relationships and the work of our lives›.²⁸⁷ Er positioniert sich auch konträr zum zentralen feministischen Anspruch, kohärenten Widerstand gegen die Marginalisierung und Begrenzung bestimmter Körper zu etablieren,²⁸⁸ und bedient sich wiederholt eines Narrativs, das mit Faludi als ‹the heart of the backlash argument› zu bezeichnen ist: ‹women are better off ‹protected› than equal.›²⁸⁹

283 Mit einem Freund zusammen nimmt er den auf der Strasse liegenden Leichen ihre Habseligkeiten ab, um sie anschliessend zu verkaufen.

284 Nodelman 2002, *Making Boys Appear*, 9.

285 Ebd., 4.

286 Ebenfalls charakteristisch für dieses Narrativ ist es, dass die Frauen nicht wissen wollen (oder müssen), woher die von den Männern ‹eroberten› Güter stammen (vgl. zum Beispiel *Life as we Knew it*, 216 und 251).

287 Penny 2010, *Meat Market*, 45.

288 Vgl. dazu ebd., 45–47.

289 Faludi 1991, *Backlash*, 23.

Die von den Wachmännern geäußerten Warnungen, die einen deutlich drohenden Unterton und klare Verhaltensappelle enthalten, reihen sich nahtlos in gegenwärtige Diskurse ein: Pfeffers postapokalyptische Welt potenziert die Parameter einer Vergewaltigungskultur, in der sich (junge) Frauen zu ihrem eigenen Besten nicht mehr frei im öffentlichen Raum bewegen sollen, anstatt dass diese Parameter selbst als Bestandteil einer misogynen Kultur bekämpft würden. Die Wachmänner portieren mehrere der von Marion Rana unter Rückgriff auf M. R. Burt analysierten Vergewaltigungsmythen (*rape myths*), die jungen Frauen die (potenzielle) (Mit-)Schuld an sexuellen Übergriffen mit der Begründung zuweisen, dass sie diese durch riskantes Verhalten provoziert hätten – eine Folge dieser Mythen ist der wiederholte Appell an Frauen, sich einer Reihe von Verhaltensweisen zu enthalten, um nicht zu «selbst verschuldeten» Opfern zu werden.²⁹⁰ Die von den «offiziellen» Autoritäten wie vom Bruder vertretene Position pocht in Mirandas wie in Julies und Brianas Fall denn auch darauf, dass Frauen den öffentlichen Raum zugunsten der ihnen traditionell zugeschriebenen Bereiche, insbesondere des Hauses, aufgeben. Auch hier liesse sich mit Desportes festhalten, dass die stets präsente Möglichkeit der Vergewaltigung nicht nur die Geschlechterverhältnisse definiert, sondern die «Frau» im Rahmen eines umfassenden «Netzwerk[s] zur Überwachung der weiblichen Sexualität» auch stets als «Geschlecht der Angst und der Erniedrigung» hervorbringt.²⁹¹ Geschlecht wird zum «Genderkorsett».²⁹²

Mit Ausnahme des (potenziellen) Vergewaltigers in Julies Fall treten die Täter in den ersten beiden Bänden nie direkt ins Licht. Sie werden als logische Folge einer «gestörten» Ordnung – und nicht etwa als Täter im Rahmen einer durchaus aktuellen Vergewaltigungskultur – imaginiert und damit sowohl depolitisiert als auch naturalisiert. Als gesichtsloses Konstrukt existieren sie im Text vorwiegend in den Erzählungen gutmeinender Autoritäten.²⁹³ «Real» hingegen ist die formierende Macht dieses Diskurses, die ihn anleitende Aufforderung, den weiblichen Körper als zutiefst verletzlichen, der männlichen Gewalt hilflos ausgesetzten zu begreifen. Miranda lebt fortan unter den Parametern einer «rape schedule»,²⁹⁴ die

290 Vgl. Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*, vor allem 174f.

291 Siehe Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 35–60, Zitate 56 und 37.

292 Frey u. a. 2006, *Gender-Manifest*, 3.

293 Damit soll keineswegs negiert oder verharmlost werden, dass Vergewaltigungen in Katastrophen- und Kriegszeiten oft massiv zunehmen und auch strategisch erfolgen. Meine Kritik gilt der Tatsache, dass die Verantwortung an die weibliche Figur delegiert wird und dass sexuelle Gewalt gegen Frauen in diesem Fall als Argument für die Legitimierung einer Einschränkung weiblicher Rechte benutzt wird.

294 Vgl. Valenti 2007, *Full Frontal Feminism*, 61–80.

ihren Handlungsraum dramatisch einschränkt und sie dazu bringt, ihre Pläne, wieder zur Schule zu gehen, zu begraben.

Mit der Schule geht auch der letzte, dem Haus als Sozialisationsraum gegenübergestellte Raum verloren. Mit dem Sexualitätsverbot, dem Verlust der Peergroup durch den vorzeitigen Schulaustritt und der Tabuisierung des öffentlichen Raums schwinden sämtliche Komponenten, die laut Barbara Keddi den «erweiterten Möglichkeitsraum weiblicher Lebensführung» gegenwärtiger junger Frauen ausmachen.²⁹⁵ Während Keddi festhält, dass die Familiengründungsphase heute zunehmend nach hinten verschoben wird, junge Frauen länger im (Aus- und Weiter-)Bildungssystem verbleiben und sich zunächst auf einen erfolgreichen Berufseinstieg, den Aufbau einer unabhängigen Existenz und persönliche Projekte und Lebensthemen wie Selbstverwirklichung, Partnerschaft, Reisen, politisches und soziales Engagement konzentrieren,²⁹⁶ fallen bis auf die nur wenig später erfolgende, deutlich vorgezogene Familiengründung all diese «biografischen Projekte» für Miranda weg. Die «Re-Etablierung von Geschlechterhierarchien durch die subtile Wiedereinsetzung der patriarchalen Macht», die laut McRobbie mit aktuellen Retraditionalisierungspraktiken verbunden ist,²⁹⁷ findet durch die Rückführung junger Frauen in den retraditionalisierten Raum des Hauses ihren Abschluss.

Diese Retraditionalisierung wird zwar zuweilen ironisch gebrochen, wenn die weiblichen Subjekte zu erkennen geben, dass sie um ihre grundsätzliche Antiquiertheit wissen. «The menfolk chopped wood. Us women vacuumed and scrubbed», hält Miranda sarkastisch fest,²⁹⁸ und auch die Mutter verleiht ihren Anordnungen einen ironischen Unterton: «You and Jon do the hunter-gatherer thing. Syl and Miranda can roam around the neighborhood looking for boxes of rice pilaf. I'll stay home and worry about all of you. That's the appropriate division of labor.»²⁹⁹ Trotz dieser ironischen Brechung, mit der sich laut McRobbie auch der postfeministische Sexismus maskiert,³⁰⁰ wird die «natürliche» Geschlechterordnung durch die Ereignisstruktur immer wieder bekräftigt. Am deutlichsten wird dies, wenn Mirandas Familie in Howell und Alex' Familie in New York gleichzeitig von der Grippeepidemie heimgesucht werden. Während Miranda als einzige gesund bleibt, wird auf der anderen Seite nur Alex von der Grippe ausser Gefecht gesetzt. Sowohl Miranda als auch Julie etablieren sich in diesem

295 Keddi 2004, *Junge Frauen*, 378.

296 Vgl. ebd., 378–381.

297 McRobbie 2010, *Top Girls*, 79.

298 *This World we Live in*, 75.

299 Ebd., 58.

300 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, zum Beispiel 39.

Kontext als perfekte *care taker*. Alex selbst ruft im Fieberdelirium mehrfach nach seiner Mutter und setzt sich ausserdem ein letztes Mal mit dem ambivalenten Vorbild des Vaters auseinander. Denn der <Traum>-Vater negiert Alex' Wunsch, von der Mutter gehalten und beschützt zu werden: «A real man doesn't need a mother [...]».³⁰¹ Alex hingegen gelangt zur Erkenntnis, dass eine Geringschätzung spezifisch weiblicher Tugenden fehl am Platz ist.³⁰² Miranda beweist während der Krankheit ihrer Familie die von Matt aufgestellte Behauptung «that history makes us who we are, but we can make history, also, and that anyone can be a hero, if they just choose to be».³⁰³ Ihr eigener Beitrag zu dieser Geschichte vollzieht sich in äusserst vergeschlechtlicher Weise; von der Mutter wird sie mit den Worten «You're a very special girl [...]. No, you're a very special woman, Miranda»³⁰⁴ in die Reihe der Frauen aufgenommen, nachdem sie sich als selbstlose Care-Takerin bewiesen hat.

Diese im Rahmen einer *separate but equal*-Logik etablierte Ermächtigungsfantasie, in der jedem Geschlecht als heroisch inszenierte Stärken zugeschrieben werden, legitimiert den formal wiederholt zur Diskussion gestellten, letztlich aber immer wieder bekräftigten Geschlechtertraditionalismus der Serie. In seinem Rahmen wird die klassische Kernfamilie als Symbol des Lebens und des Widerstandes gegen eine anarchische Gesellschaft beschworen und der Frau die Funktion der utopischen Ressource zugewiesen. Wenn die Polarisierung der Geschlechter auf Basis des Konstrukts <natürlicher> «Geschlechtscharaktere» und die ideologische Herausbildung der «Familie als Ort zur Realisierung von Humanität» ab dem späten 18. Jahrhundert nach Karin Hausen auch als Gegengewicht zur kulturkritisch betrachteten «inhumanen Arbeitswelt» betrachtet werden muss,³⁰⁵ so liefert die vom Text inszenierte Natur- und Zivilisationskatastrophe nun die Legitimation für starke Formen «geschlechtlicher Platzanweisung»³⁰⁶. Geschlecht wird, um mit Frey u. a. zu sprechen, wieder als «Ordnungskategorie» etabliert, um zur «Optimierung <geschlechterspezifischer Humanressourcen> aufzurufen».³⁰⁷ Generiert, reflektiert und naturalisiert werden diese geschlechtlichen Platzanweisungen im Rahmen der Tagebuchfiktion, die, wie Jochen Vogt festhält, mit dem Briefroman einen Typus des Ich-Romans darstellt, der vom 18. bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts «als wirksames Medium zur Verbreitung

301 *The Dead and the Gone*, 279.

302 Ebd., 269.

303 *Life as we Knew it*, 57.

304 Ebd., 311.

305 Vgl. Hausen 1976, *Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere»*, Zitat 381.

306 Frey u. a. 2006, *Gender-Manifest*, 3.

307 Ebd., 1.

und Verfeinerung spezifisch bürgerlicher Normen, Denkweisen und Empfindungen diene»,³⁰⁸ und die im Folgenden untersucht werden soll.

Zum kulturkritisch-utopischen Potenzial der Tagebuchfiktion

Es gehört zu den wenigen genderkritischen Zügen der Serie, dass Miranda gegen die «geschlechtlichen Platzanweisungen» protestiert. Ein bedeutender Teil ihrer Einträge kreist um den Verlust ihres Handlungsspielraums und um Versuche, sich den Überwachungsstrategien der Mutter zu entziehen. Wiederholt betont sie ihr Bedürfnis nach Privatsphäre, während der verfügbare Raum mit sinkenden Temperaturen immer kleiner wird, sodass sich schliesslich die ganze Familie im einzig beheizbaren, mit Plachen zugenagelten Zimmer drängt. Miranda bleibt – im Kontrast zu den Holzhackenden und fischenden Brüdern – überhaupt kein eigener, unüberwachter Raum mehr:

I'd never been anyplace, not really. [...] I'd dream of Paris, of London, of Tokyo. I wanted to go to South America, to Africa. I always assumed I could someday. But my world keeps getting smaller and smaller. No school. No pond. No town. No bedroom. Now I don't even have the view out the windows. I feel myself shriveling along with my world, getting smaller and harder. I'm turning into a rock, and in some ways that's good, because rocks last forever. But if this is how I'm going to last forever, I don't want to.³⁰⁹

Gegen Mirandas Angst, zum gefühllosen Stein zu werden, und als Entschädigung für die Einschränkung und Retraditionalisierung ihres Raums setzt der Text seinen zweiten utopischen Impuls in Form der Tagebuchfiktion. Denn auf so beengtem Raum verlagert sich Entwicklung notwendig ins Innere. Das Tagebuch wird zum (letzten) Raum, in dem Miranda ihre Situation reflektieren, ihre Gedanken frei äussern und sich auch (neu) erfinden kann. Die «subjektkonturierende Selbstbesinnungsfunktion», wie Kellner sie bestimmt, prägt die Romane: Mirandas Tagebücher stellen jenen Raum, in dem sie sich als Subjekt auf die Suche nach sich selbst begibt.³¹⁰ Kellner nennt die «gattungsspezifische Konturierung von Subjektivität», die «spezifische narrative Gestaltung» und die «Verortung der Gattung im Spannungsfeld aus Fakt und Fiktion» als zentrale Bestimmungskriterien des Tagebuchromans, den sie als «metanarrative» Gattung definiert.³¹¹ Der utopische Impuls von Pfeffers Tagebuchromanen ist vor allem mit dem ersten Kriterium und mit der dem letzten Kriterium untergeordneten «Intimitätsfunktion» verknüpft.

308 Vogt 1998, *Aspekte erzählender Prosa*, 76.

309 *Life as we Knew it*, 236.

310 Vgl. Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 229.

311 Ebd., 223.

Zunächst wird Mirandas Schreiben als (Wieder-)Ausweitung eines (gewaltsam) eingeschränkten Raums imaginiert: als Raum, in dem sie als Subjekt nicht nur Privatsphäre findet – «We don't have any other privacy»³¹² –, sondern, um ein Konzept Paul Ricœurs aufzugreifen, auch ihre «narrative Identität» erlangt:³¹³ das Schreiben ist das Medium, mit dem sich das Subjekt «auch selbst konstituiert».³¹⁴ Im Unterschied zu Céleste kommt Miranda als (sich selbst) erzählendem Subjekt also eine symbolische Macht zu, die sie im «Aussenraum» nicht mehr besitzt. Sie nutzt, ähnlich wie Margaret Atwoods Offred, ihr Erzählen zuweilen in einer Weise, die kritisch und subversiv erscheint, und zwar besonders dann, wenn sie die Regulierungsverfahren reflektiert, denen sie als Frau ausgesetzt ist. So notiert sie etwa den Verdacht, dass die Mutter sie nach einem unerlaubten «Ausflug» während der tagelangen Abwesenheit der fischenden Brüder mit sinnloser Arbeit im Keller beschäftigt, um sie im geschützten Raum zu halten, abends in ihrem Tagebuch:

Matt and Jon got to be out of her sight for five days. I was out for five hours, and it was down to the cellar for me. It's funny. I'm writing all this down because I felt it, and even though I know it was immature for me to feel that way, I'm not sure I wasn't right. Maybe not 100 percent right but at least partway. If it hadn't been the cellar, Mom would have found some other job in the house for me. She wanted me where she could see me, and the cellar provided her with a great excuse to keep me by her side.³¹⁵

Wenn das narrative Prinzip zwischen den «widersprüchlichen Aspekten von Gleichheit und Veränderung» vermittelt,³¹⁶ dann birgt gerade dieses Spannungsverhältnis in Mirandas Fall subversives Potenzial. Denn Miranda erscheint durchgängig als weibliches Subjekt des 21. Jahrhunderts, das die jungen Frauen offerierten Gleichheits- und Entfaltungsmöglichkeiten prinzipiell für sich in Anspruch nimmt, ihren Verlust, wie in der Textstelle deutlich wird, bitter beklagt und (zu Recht) hinterfragt. Zugleich zwingen die veränderten Umstände sie dazu, die an sie gestellten Anforderungen und Beschränkungen in ihre (narrative) Identität zu integrieren. Wenn es, wie Kellner befindet, eine häufige Motivation des Tagebuch schreibenden Subjekts ist, sich «mit dem von ihm gelebten Leben zu versöhnen»,³¹⁷ und wenn die Subjekte dem Schreiben wiederum «nicht vorgeordnet» sind, sondern sich «als Subjekte erst im Prozess des Schreibens [konstituieren]»,³¹⁸

312 *This World we Live in*, 60.

313 Vgl. die Darstellung bei Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 231.

314 Ebd.; Kellner beruft sich hier auf Schmitz-Emans 2003.

315 *This World we Live in*, 45.

316 Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 231.

317 Ebd., 227.

318 Ebd., 232.

dann führt das Spannungsverhältnis zwischen erlebendem und berichtendem Ich, das Miranda an dieser Stelle so dezidiert reflektiert, in ihrem Fall meist zu einer Versöhnung mit der ihr auferlegten «neuen» Bestimmung, die sie im Prozess des Schreibens in ihre Identität integriert. Das wird an dieser Stelle nur angedeutet, wenn Miranda ihr Verlangen nach dem Handlungs- und Identitätsspielraum, der den Brüdern weiterhin zugestanden wird, im Nachhinein als «immature» beurteilt. Der im Schreiben eingenommene «Distanzierungsmoment gegenüber dem Selbst»³¹⁹ verarbeitet die Erfahrung des erlebenden Ich zwar als schmerzhaft, macht aber deutlich, dass die Gefühle und Ansichten des berichtenden Ichs sich seither verändert haben und Letzteres zu einer «reiferen» Beurteilung der Lage gelangt ist. Dazu tragen auch die schlechten Erfahrungen bei, die Miranda macht, sobald sie sich den Regeln der Mutter widersetzt. Als sie sich zum ersten Mal für fünf Stunden unerlaubterweise vom Haus entfernt, trifft sie auf einen Berg von Leichen, der sie ab diesem Zeitpunkt in ihren Träumen heimsucht.³²⁰ Als sie sich für eine Weile der Arbeit im Keller entzieht, wird ihre Mutter ohnmächtig und ertrinkt um ein Haar im aufgestauten Wasser. Jeder Versuch Mirandas, der Enge zu entfliehen, endet auf Ereignisebene mit einem Desaster, was auf Diskursebene die Einschränkung ihres Bewegungsspielraums nachträglich als sinnvoll erscheinen lässt.

Noch deutlicher wird die «katalytische Wirkung», die Kellner der Fiktion des Tagebuchschreibens bescheinigt, und die ihr zufolge oft in einer «geläuterten Haltung» mündet,³²¹ an früherer Stelle. Nachdem sich die Mutter den Knöchel verstaucht hat, erklärt sich Miranda bereit, ihre Pflichten zu übernehmen. Ihre Sorgen will sie, nach mütterlichem Vorbild, nicht länger laut vorbringen, sondern nur noch dem Tagebuch anvertrauen:

I know I'm going to have to be strong for the next couple of weeks. No more whining. No more picking fights. I'll have to do whatever Mom asks me and not protest and not complain. I know I can do it.

But for that one moment I felt so weak, so helpless. I felt nothing but fear and despair and the most awful need to be anyplace else. [...] So while Matt and Jonny were

319 Ebd., 228. Vgl. zu diesem Punkt auch Genette 1994, *Die Erzählung*, 155, der sich zu einem grundlegenden Strukturmerkmal des Tagebuchromans wie folgt äussert: «Das Tagebuch und der vertraute Brief verknüpfen ständig das, was man in der Rundfunksprache Direktübertragung und Übertragung zu einem späteren Zeitpunkt [le direct et le différé] nennt, eine Art inneren Monolog mit einem nachträglichen Bericht. Der Erzähler ist hier, und zwar zugleich, noch der Held und schon ein anderer: Die Ereignisse des Tages sind schon vergangen, und der point of view kann sich seitdem verändert haben; die Gefühle und Ansichten am Abend oder am folgenden Tag jedoch gehören völlig zur Gegenwart, und hier ist die Fokalisierung auf den Erzähler gleichzeitig eine Fokalisierung auf den Helden.»

320 Vgl. *This World we Live in*, 34–37.

321 Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 233.

busying themselves getting Mom set up, I slipped upstairs to my bedroom and wrote all this down. All the things I could never tell any of them. [...] I cried and I pounded my pillow, [...] and when I calmed down I wrote. And now I'll go downstairs and make supper and pretend everything is just fine.³²²

Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der Fiktion des Tagebuchschreibens, anders als dem subversiven Erzählen Offreds, die mit dieser Form des Erzählens die patriarchale Ordnung relativiert und der Lächerlichkeit preisgibt, wenig subversive oder gar emanzipatorische Funktion zukommt. Vielmehr wird das Tagebuch in Mirandas Fall zu jenem sanktionierten Raum, in dem das weibliche Subjekt seine Wut und sein Begehren ausdrücken darf und sogar *soll*, weil Wut und Begehren auf diese Weise gegen «innen» gerichtet werden, anstatt «draussen» auf ihr Recht zu pochen. Der innere wird zum *einzigsten* Raum, in dem das Subjekt Platz einnehmen darf. Gerade *in* diesem inneren Raum und *durch* den «auktorialen Standpunkt», den das Subjekt gegenüber dem eigenen Erleben einnimmt und über den es das «vergangene erlebende Ich organisiert, strukturiert und beherrscht»,³²³ konstituiert sich dieses Subjekt auf der Ebene der erzählten Gegenwart immer häufiger als eines, das sich zum Ziel gesetzt hat, die von ihm geforderten Tugenden wie Opferbereitschaft, Duldsamkeit, Sanftmut und Fröhlichkeit angesichts innerer Verzweiflung zu erlangen. Gerade *durch* das Schreiben eignet sich das Subjekt diese Technologien performativ an. Betrachtet man Identität und Geschlecht mit Butler als *Effekt* performativer Akte und nicht als Ausdruck eines «inneren» Wesenskerns, dann wird verständlich, weshalb Miranda in dem zu Beginn dieses Kapitels zitierten Eintrag die von ihr durchlaufene Entwicklung letztlich als geglückte Identitätsfindung betrachtet: «[...] I'm grateful for the good things that have happened to me this year. I never knew I could love as deeply as I do. I never knew I could be so willing to sacrifice things for other people.»³²⁴ Über die Motivation ihres Schreibens ist sich Miranda selbst nicht im Klaren. Wiederholt betont sie, dass sie ihre Tagebücher ausschliesslich für sich selbst verfasse – «these diaries are mine, for my eyes only»³²⁵ – und keine andere Leserschaft wünsche: «If anybody ever reads this diary, I will absolutely die».³²⁶ Einmal gibt sie an, dass der Schreibprozess selbst im Zentrum stehe – «I just write it and forget about it»³²⁷ –, um dann am Ende eines entbehrungsreichen Winters doch die Erinnerungsfunktion zu betonen:

322 *Life as we Knew it*, 206.

323 Vgl. zu diesem Punkt Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 228 und 238.

324 *Life as we Knew it*, 287.

325 *This World we Live in*, 61.

326 *Life as we Knew it*, 93.

327 Ebd., 275.

A while ago Jonny asked me why I was still keeping a journal, who I was writing it for. I've asked myself that a lot, especially in the really bad times. Sometimes I've thought I'm keeping it for people 200 years from now, so they can see what our lives were like. Sometimes I've thought I'm keeping it for that day when people no longer exist but butterflies can read. But today, when I am 17 and warm and well fed, I'm keeping this journal for myself so I can always remember life as we knew it, life as we know it, for a time when I am no longer in the sunroom.³²⁸

In Mirandas Reflexion wird deutlich, dass sie sich über ihre spezifische Rolle als schreibendes Subjekt und über die Funktion ihres Schreibens nicht im Klaren ist. Anders als der Ich-Erzähler und Chronist in *Céleste*, der seinen Bericht an Célestes Eltern adressiert, betont sie wiederholt die Autoadressiertheit, und ihr Tagebuch hat selten den Charakter eines bewusst gestalteten Resümees oder eines durchkomponierten Textes, wie ihn der anonyme Ich-Erzähler schafft. Stattdessen erzeugt es den Eindruck einer «vom Leben» vorgegebenen Chronologie. Damit wird immer wieder der private Charakter des Tagebuchs und die persönliche Perspektive des schreibenden Subjekts betont, zu dem eine unmittelbare Nähe hergestellt wird. Die im Tagebuchroman durch die eingeschobene Ebene des Erzählaktes grundsätzlich distanzierte Stellung der Erzählerin zum Geschehen wird oft verringert, wenn dramatische Darstellungsmodi – insbesondere die direkte «Wiedergabe» langer, emotional bedeutsamer Dialoge – gegenüber dem resümierenden und dem narrativen Duktus dominieren und eine undistanzierte Darstellung des Erlebten ermöglichen.³²⁹ Diesen «privaten», «intimen» Charakter des Tagebuchs streicht auch Joan Jacobs Brumberg heraus, welche die (faktualen) Tagebücher von Mädchen und jungen Frauen vom 19. Jahrhundert bis in die 1990er-Jahre auf die in ihnen thematisierte Beziehung der schreibenden Subjekte zu ihrem – sich verändernden – Körper beleuchtet. Indem Jacobs dem Tagebuch eine spezielle Offenbarungsfunktion «about the heart of being a girl» bescheinigt und davon ausgeht, sie würden Zugang zu «the hidden history of female adolescents' experience» erlauben,³³⁰ offenbart sie selbst implizit die vergeschlechtlichte Dimension des Tagebuchschreibens (in der kulturellen Wahrnehmung und Tradition): Das weibliche Subjekt erscheint – in der Geschichte wie in Pfeffers Fiktion – vor allem oder auch «nur» im Rahmen eines privaten Schreibens, eines Schreibens der Innerlichkeit, das Frauen, im Unterschied zum Verfassen von literarischen Werken, traditionell zugestanden wurde. Im Fall des Chronisten in *Céleste* dagegen wird eine zuweilen durch Ironie noch geförderte Distanz

328 Ebd., 337.

329 Vgl. zu dieser Form des Erzählens zwischen Distanzierung und Identifikation Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 243–245.

330 Vgl. Jacobs Brumberg 1997, *The Body Project*, xxvii.

erzeugt; er verfasst, trotz wiederholter Reflexion seiner Gefühlszustände, letztlich ein literarisches Werk, das nach einem Adressaten verlangt, und zugleich eine Chronik, die einen Handlungsappell enthält.

Die persönliche Perspektive wird bei Pfeffer aber auch durch den Inhalt des Erzählten und durch die im Tagebuch gespiegelte Haltung der Figur betont. Während Alex obsessiv Nachrichten hört, getrieben von «a desperate need to know»,³³¹ hält Miranda zur selben Zeit fest: «Lately I've been trying not to know what's going on. [...] I don't want to have anything more to be afraid of.»³³² Entsprechend berichtet sie vorwiegend von persönlichen Erlebnissen, Gefühlen und Gedanken. Die Fiktion der Autoadressiertheit, die Charakterisierung des Tagebuchschreibens als subjektive Verarbeitungsstrategie und die damit einhergehende «Intimitätsfiktion»³³³ schaffen eine sehr persönliche Katastrophendokumentation. Alex dagegen reflektiert neben der eigenen Situation auch immer wieder die sich auflösenden sozialen Strukturen in New York und die Verschärfung sozialer Ungleichheit und ermöglicht so einen breiteren Überblick über die katastrophischen Ereignisse. Im Erzählen über die Katastrophe verfestigt und potenziert sich so die vergeschlechtlichte Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit.

Trotz des wiederholt betonten privaten Charakters ihres Tagebuchs und des von der Gattung des «faktualen» Tagebuchs abgeleiteten grundsätzlichen Anspruchs, «ein intimes Medium zu sein, das nur für den Schreibenden bestimmt ist»,³³⁴ begreift und inszeniert sich auch Miranda zuweilen als Chronistin mit einer potenziellen Leserschaft, die sie mal in der näheren, mal in der fernerer Zukunft verortet. «For all I know, I'm the only person in the world keeping a journal of what's been going on»,³³⁵ spekuliert sie etwa, und spricht sich damit quasi den Status eines «letzten Menschen» zu. Als Trost angesichts des erwarteten Todes nennt sie die Gewissheit, Spuren hinterlassen zu haben: «[...] I'd left a record. People would know I had lived. That counted for a lot.»³³⁶ Zunehmend rücken ihre Reflexionen an die Stelle der eigenen Geschichte aber die Geschichte der Familie, die sie nicht in Vergessenheit geraten lassen möchte. «I don't even know why I'm writing this down, except that I feel fine and maybe tomorrow I'll be dead», schreibt sie am Abend eines Tages, an dem sie die an Grippe erkrankte Familie gepflegt hat. «And if that happens, and someone should find my journal, I want

331 *The Dead and the Gone*, 80.

332 *Life as we Knew it*, 70f.

333 Zur Intimitätsfunktion vgl. Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 254f.

334 Ebd., 254.

335 *Life as we Knew it*, 189.

336 Ebd., 330.

them to know what happened. We are a family. We love each other. We've been scared together and brave together.»³³⁷

Das steigende Bewusstsein, nicht nur die eigene, sondern auch die Geschichte der Familie zu dokumentieren, gerät zunehmend in Konflikt mit dem Intimitätstopos. Denn nicht nur spekuliert Miranda wiederholt, dass ihr Tagebuch in fremde Hände fallen könnte: Die Mutter verbietet ihr explizit, ihre Tagebücher zu verbrennen, und begründet dieses Verbot wie folgt: «Your diaries are the only record of this family's existence. They're our link to the past and the future. I won't let you destroy them. Not on a whim.»³³⁸ Nicht nur verliert Miranda mit diesem Anspruch der Mutter erneut einen «autonomen» Raum – sie lernt auch, die eigene Geschichte als eine zu begreifen, die ihr nicht gehört, sondern potenziell im Dienste Anderer steht: Wie der «äussere» muss der «innere» eigene Raum aufgegeben werden. Zu dieser Erkenntnis kommt Miranda, als sie am Ende des dritten Bandes beschliesst, ihre Tagebücher nicht zu verbrennen, sondern sie zurückzulassen, wenn sie mit der erweiterten Familie ihr zerstörtes Zuhause verlässt:

They're witness to my story, to all our stories. If I burn them, it's like denying that Mom ever lived or Jon or Matt or Syl. Dad and Lisa. Gabriel. Mrs. Nesbitt. Charlie. Julie. Alex.

I can't deny them their stories just to protect mine.³³⁹

Der «utopische» Impuls der «gattungsspezifische[n] Konturierung von Subjektivität» im Rahmen der Tagebuchfiktion liegt letztlich gerade *nicht* in der Schaffung eines autonomen Raums, in dem sich eine junge Frau den ihr auferlegten Regulierungs- und Begrenzungsverfahren entziehen und zu einem eigenen Ausdruck finden könnte. Das kulturkritische Potenzial, das vor allem in Mirandas Reflexion dieser Regulierungs- und Begrenzungsverfahren liegt, tritt zunehmend in den Hintergrund. Es wird ersetzt durch einen utopischen Impuls, der gerade in einer sich durch die Tagebuchfiktion performierenden, vergeschlechtlichten narrativen Identitätsfindung liegt, in deren Rahmen das Subjekt

– sich mit dem Tugendvorbild der Mutter identifiziert: «In a world where there's so little good, she's good. [...] every thought she has is to protect Matt and Jonny and me. If God's looking for sacrifices, all He has to do is look at Mom»;³⁴⁰

– sein humanistisches Identitätsverständnis – «I really think I'd rather die than stop feeling»³⁴¹ – sichert;

³³⁷ Ebd., 299.

³³⁸ *This World we Live in*, 63.

³³⁹ Ebd., 238.

³⁴⁰ *Life as we Knew it*, 164.

³⁴¹ Ebd., 105.

– sich im Rahmen der von Horn genannten apokalyptischen Offenbarungsfunktion auf Liebes- und Opferbereitschaft, Empathie, Verzicht und Duldsamkeit als «die wirklich wichtigen (weiblichen) Werte» besinnt

– und letztlich den «auktorialen Standpunkt» in Bezug auf das eigene Leben aufgibt und das eigene Schreiben in den Dienst der Familie stellt, deren biologisches wie symbolisches Überleben von der Frau als Ressource gesichert werden muss. Bilanzierend lässt sich über die bisher skizzierten Narrative sagen, dass in ihnen der Raum, den junge Frauen einnehmen und in dem sie sich ausdrücken können, immer kleiner und zugleich stärker von Regulierungsverfahren durchdrungen wird. Auf der Folie der apokalyptischen Gesellschaft findet eine Entwicklung statt, die Harris auch für postwohlfahrtsstaatliche Gesellschaften konstatiert:

Spaces for young women to express complexity, to interrupt hegemonic constructions of young female subjectivity, and to organize together have diminished or been refigured as sites for civic education, adult surveillance, and commercialization. Further, opportunities and modes of expression are increasingly regulated through the nomination of appropriate places, representatives, and audiences for youth voice.³⁴²

Die Identifikation mit der Mutter, die Essenzialisierung von Opferbereitschaft und die Bereitschaft, die Platzanweisungen der neuen Geschlechterordnung zu übernehmen, bilden auch die Grundlage für ein aus feministischer Sicht besonders beunruhigendes Motiv, das den ersten Band prägt. Zwar stellen das Schreiben und «dessen permanente Explizierung» das Subjekt zweifelsfrei ins Zentrum.³⁴³ Allerdings haben wir es mit einem Subjekt zu tun, das sich im wahrsten Sinne des Wortes selber zum Verschwinden bringt.

Biopolitik des Hunger(n)s, Marginalisierung des weiblichen Körpers

Der Winter nach der Katastrophe bringt die Hungersnot. Viel zu früh ist die Erde erkaltet, der Garten, den die Mutter vorsorglich angelegt hatte, lange vor der Ernte gefroren. Nun gehen die Konserven zur Neige. Am 10. Dezember fällt Jonny erstmals auf, dass ausser ihm niemand mehr zweimal täglich isst. Als er anbietet, ebenfalls zurückzustecken, begegnet ihm vehementer Widerstand von Mutter und Geschwistern. Wenig später reflektiert Miranda ihre Gedanken wie immer im Tagebuch:

I remember a few months ago how angry I was that we weren't eating as much as Jonny, how unfair that seemed. But now I feel like Mom was right. It is a possibility only one of us is going to make it. [...] Mom's so thin it's scary and Matt certainly isn't

342 Harris 2004, *Future Girl*, 151.

343 Vgl. Kellner 2015, *Der Tagebuchroman als literarische Gattung*, 223.

as strong as he used to be and I know I'm not. I'm not saying Jon is, but I can see how he might have the best chance of making it through the winter or spring or whatever. Probably if only one of us really is going to survive, Matt would be the best choice, since he's old enough to take care of himself. But Matt would never let that happen. I don't want to live two weeks longer or three or four if it means none of us survive. So I guess if it comes to it, I'll stop eating altogether to make sure Jon has food.³⁴⁴

Was in dieser Kombination aus *survival of the fittest*-Rhetorik und weiblicher Opferbereitschaft ungesagt bleibt, ist die Basis der Annahme, dass nur ein Familienmitglied überleben könnte. Mirandas Reflexion berücksichtigt zwar Jonnys körperliche Verfassung, nicht aber ihre Ursache: Sie, Matt und die Mutter hungern seit Monaten, damit er bessere Chancen hat. Seine ›fitness‹ ist Resultat einer biopolitischen Entscheidung.

Wie Horn aufzeigt, werden in der Katastrophenfiktion »Entscheidungssituationen entworfen, deren Rechtfertigung einzig darin besteht, dass in einer Ausnahmesituation auch Ausnahmen von den Regeln von Recht und Moral gemacht werden müssen«.³⁴⁵ Die politischen Narrative des »Kriegs der Arten« und des »Rettungsboot Erde« seien vor dem Hintergrund jener »unheimliche[n] Verkopplung von Politik und biologischem Leben« zu analysieren, die Michel Foucault unter dem Begriff der ›Biopolitik‹ gefasst hat.³⁴⁶ Oberstes Prinzip dieser neuen Politik, in der sich der Staat nunmehr um ›lebendige Wesen‹ anstatt um ›Rechtssubjekte‹ kümmere, sei die Verwaltung von ›Lebensprozessen‹. Genau damit aber unterliege, so Roberto Esposito, dem Politischen stets ein genuin katastrophisches Prinzip: »Es ist das Leben selbst, das zu schützen die Politik berufen ist, indem sie es gegen das Risiko seiner Auslöschung immunisiert, das es stets bedroht.«³⁴⁷ Diese Arbeit der »Immunisierung«, so Horn, sei eine »Arbeit der ständigen Eingriffe ins Leben«, eine »permanente Arbeit der Katastrophenprävention – allerdings eine, die bei Licht betrachtet, selbst zur Katastrophe umschlägt«.³⁴⁸

344 *Life as we Knew it*, 271 f. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

345 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Katastrophe als Offenbarung*.

346 Horn 2010, *Enden des Menschen*, 107. In *Zukunft als Katastrophe* (2014, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*) führt sie den Begriff näher aus: »Die Moderne hat das Leben zum eigentlichen Gegenstand des Politischen gemacht: Bevölkerungspolitik, Sozialversicherung und die Sicherstellung der Volksgesundheit von der Krankenversicherung bis zur Seuchenprävention sind die ebenso vielfältigen wie segensreichen Elemente dieser genuin modernen Sorge des Staats um das biologische Leben und Überleben der Bevölkerung.« (Hervorhebung im Original)

347 Esposito 2004, zitiert bei Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*, Hervorhebungen EH.

348 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*.

Denn die moderne Biomacht ist, wie Foucault und nach ihm vor allem Giorgio Agamben und Roberto Esposito argumentiert haben, nicht nur eine Macht, Leben zu produzieren und zu fördern: Sie ist immer auch eine Macht gewesen, die um des Lebens willen tötet. [...] Die grundlegende biopolitische Entscheidung ist damit genau dieser Akt der Trennung: die Scheidung zwischen denen, die leben dürfen, und denen, die – um dieses Lebens willen – sterben müssen (oder nicht geboren werden dürfen).³⁴⁹

Im Topos des «Kriegs der Arten» wird eine «Ontologie der Feindschaft» entworfen, die sich durch radikale Andersartigkeit legitimiert:³⁵⁰ Narrative dieser Art, prominent vertreten in H. G. Wells' *War of the Worlds* und prägend im politischen Diskurs nach dem Ersten Weltkrieg, handeln vom Kampf zweier «Arten» um denselben Lebensraum.³⁵¹ Im Fall der *Last Survivors*-Serie dagegen liegt das zur Zeit dominantere Narrativ vom «Rettungsboot Erde» vor, in dessen Rahmen die (post-)apokalyptische Welt als Ort mit dramatisch begrenzten Ressourcen imaginiert wird. Diese «Biopolitik der Knappheit» macht eine «Selektion unter Gleichen» nötig – das Überleben der einen erfordert auch hier das Sterben der anderen. Allerdings wird in diesem Fall von einem gleichen Anspruch aller auf Leben ausgegangen. Das Auswahlverfahren mit seinen als tragisch markierten Entscheidungen muss entsprechend – nach den Grundsätzen der Allokationsethik – begründet und rationalisiert werden.³⁵² Weil das biologische Überleben zum einzigen Ziel wird, äussert sich der biopolitische Gehalt dieser Fiktionen darin, dass nach scheinbar rationalen Massstäben – etwa mittels abstrakt-statistischer Auslosungsverfahren und/oder einer Selektion jener, die als besonders nützlich für die Erhaltung der menschlichen Lebensform gelten – entschieden wird, welches «Leben» zu retten ist, um den Fortbestand der Menschheit zu sichern: «Das Überleben der einen, so die unerbittliche Ökonomie von Leben und Tod, muss erkaufte werden mit dem Sterben der anderen.»³⁵³

In der jugendliterarischen Ausprägung dieses Narrativs verknüpfen sich die biopolitischen Entscheidungen, die zugunsten des «gattungsmässige[n] Überleben[s]»³⁵⁴ gefällt werden (müssen), mit Fragen nach der Position von Mädchen und Frauen in einer krisenhaften Gesellschaft. So gehört die Anrufung der jungen Frau als reproduktive Ressource angesichts einer dezimierten Menschheit ebenso zur Biopolitik der Katastrophe wie die Überwachung jener jungen Frauen, denen die Reproduktion unter katastrophischen Bedingungen (noch) nicht zugetraut

349 Ebd.

350 Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*, 109f.

351 Vgl. Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Krieg der Arten*.

352 Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*, 111–117., Zitat 116.

353 Ebd., 107f.

354 Ebd.

werden kann. Auch die Entscheidung der Mutter, sich selbst und die Kinder einzig auf die Bedürfnisse und das Überleben der Familie einzuschwören, ist Teil dieser Biopolitik, die nicht mehr als staatliche, sondern als *in der Familie selbst* zu etablierende imaginiert wird. Kritisiert werden die *staatlichen* «allokationsethischen» Verfahren, die in New York eine Evakuierung wohlhabender oder aber durch ihre Positionen und Fähigkeiten als WissenschaftlerInnen, IngenieurInnen, PolitikerInnen als für das Überdauern der Spezies besonders wertvoll erachteten Individuen legitimieren, alle anderen Menschen aber ihrem individuellen Überlebenskampf überlassen.³⁵⁵ Ebenso kritisiert wird die auf Alter, Stand, Schicht und «race» basierende Einteilung von Geretteten und Vernachlässigten in wohlhabende, in Gated Communities untergebrachte *clavers* und ausgebeutete, zum Freizeitvergnügen und zu Propagandazwecken verprügelte, vergewaltigte und oft auch getötete *grubs* in der Enklave Sexton.³⁵⁶ Demgegenüber erfolgt auf Diskursebene keine Kritik an den allokationsethisch begründeten Selektionsverfahren von Mirandas Mutter. Schon zu Beginn der Ereignisse verweist diese explizit auf das Narrativ, in dessen Rahmen ihre späteren Entscheidungen gelesen werden müssen: «We're all in the same boat here.»³⁵⁷ Allerdings macht sie bald deutlich, dass dieses Boot auf Dauer gerade nicht für alle Platz bietet.

Mirandas Mutter betrachtet die Familie ganz im Sinne der bei Horn beschriebenen Katastrophenanthropologie als einzig «richtige» Form von Gemeinschaftlichkeit: als «unverbrüchliche, biologisch verbürgte Bande jenseits aller Optionalität».³⁵⁸ Weder Mirandas noch ihr eigener Freund sind Teil dieser biologischen Verwandtschaftsgrade – wohl aber das Baby als «Blutsverwandter» ihrer Kinder:

355 Vor allem in *The Dead and the Gone* und *The Shade of the Moon* werden New York und Sexton inszeniert als Räume, in denen sich die Spaltung in Unter- und Oberschicht direkt in der Evakuierung der einen und der biopolitisch motivierten Vernachlässigung der anderen niederschlägt (vgl. zum Beispiel *The Dead and the Gone* 52, 73 f., 149–151; 227; 230 f.). Als Alex Chris' Vater in der 52. Strasse von Manhattan aufsucht, um ihn um Hilfe zu bitten, entdeckt er, dass die Menschen im südlicheren Teil von New York weit wohlgenährter und sauberer sind als die Menschen in den eher von den unteren Schichten bewohnten Stadtteilen der Upper West Side – die biopolitischen Entscheide fallen entlang einer topologisch festmachbaren Grenze: «Either way, it showed that there was more than one New York, and this was the one that counted.» (227)

356 Vgl. *The Shade of the Moon*. Jon, in Sexton zu einem arroganten, selbstsüchtigen Oberschichtsjungen herangewachsen, wird durch seine neue Freundin Sarah dazu bekehrt, das unsoziale Kastensystem nicht mehr als Bestandteil einer «natürlichen» Überlebensordnung zu betrachten. Sein Einsatz für die benachteiligten Subjekte dieser Ordnung bleibt aber einer fast kolonialistisch anmutenden Überlegenheitslogik verpflichtet; etwa, wenn er das «Dienstmädchen» zu ihrem eigenen Schutz und gegen ihren Willen heiratet.

357 *Life as we Knew it*, 46. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

358 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Blutsbande: Die Biopolitik der Katastrophe*.

«No brother or sister of yours is going to go cold this winter» (50), sagt sie, als sie den Rest ihres Bargeldes für Babykleider ausgibt. Auf der anderen Seite aber wird bald ersichtlich, dass die Mutter *innerhalb* der Überlebensgemeinschaft der Familie *selbst* eine Selektion vornimmt, um zumindest einen *Teil* der Familie *um jeden Preis* am Leben zu erhalten. Ob zu diesem Zeitpunkt bereits bewusst oder nicht: Mit dem zitierten Ausruf «I will not have Jonny or Matt or you starve because you want to include a friend» (101) gibt sie die Wahl bekannt, die sie unter ihren Kindern trifft. Jonny soll um jeden Preis gerettet werden – Miranda dagegen kommt als Letzte. Schon früh nimmt die Mutter eine Lebensmittelrationierung vor, die nicht alle Familienmitglieder gleich betrifft. Dieser biopolitische Entscheid wird vorbereitet, indem sie selbst als diejenige vorgeführt wird, die am wenigsten isst, damit mehr für die Kinder bleibt: «Mom's eating less already», verrät Matt. «She doesn't have breakfast and she only eats lunch if I make her.» (64) Sobald sie Jonny ins Sommercamp gebracht hat, schlägt die Mutter vor, dass die älteren beiden auf zwei Mahlzeiten pro Tag zurückstecken. Obwohl Miranda einwilligt, hegt sie bittere Gedanken:

I think about Jonny getting three meals a day, real food, farm food, and how Mom pulled this two-meal business on us only after he left, and I get so angry. It's like she thinks Jonny's needs come first. Got to get him his nourishment if he's going to reach 6 feet. Just to be on the safe side, give him some of Miranda's. (117)

Wie bereits in Bezug auf die Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit und ihres Begehrens ist Miranda über die neue «Ordnung» zunächst empört. «You waited until he left before you put us on our starvation diets», dokumentiert sie ihre Vorwürfe an die Mutter. «You think I don't know which one of us you're betting on?» (129) Sogleich folgt aber die rückblickende Zensurierung ihrer Wut:

I still don't believe I said that. The thought's crossed my mind, but I haven't even written it here, it's so horrible. What if Mom truly believes only one of us is likely to make it? I know she wouldn't choose herself. But would she really pick between Matt and Jonny and me? Will a point come where she asks two of us to give our food to the third? (ebd.)

Dieser «schreckliche Gedanke» wird allerdings sogleich validiert, wenn Miranda seine «Logik» nachvollzieht, sie rationalisiert und solchermassen naturalisiert:

The thing is I know if it comes to that, Matt wouldn't take the food. And Mom's got to know that also. And when I do think about this, and I try hard not to, I think Mom guesses I couldn't make it on my own, that no female could. Which leaves Jonny. (ebd.)

Schritt für Schritt übernimmt Miranda auch in diesem Fall die Perspektive der Mutter. Als die sie gegen Ende des Winters bittet, zugunsten der Jungen an mehreren Tagen der Woche überhaupt nichts mehr zu essen, willigt sie sofort ein und

reflektiert die Strategie der Mutter nun ohne jeden kritischen Unterton: «I think Mom figures Jon still has the best chance of surviving. And I think she can't bear the idea of seeing Matt die. Neither can I. Better Mom should go first, then me, then Matt. Matt will see to it Jon makes it through.» (324) Sie selbst ist es, die Jonny klarmacht, dass er der Stärkste und dazu verpflichtet ist, das Opfer seiner Familie an- und den Platz einzunehmen, den sie ihm, sich selber opfernd, überlässt: «If we all die, you'll leave», I said. «Because you'll be strong enough to. [...] And then Mom's life and Matt's and mine won't have been a waste.» (273)

An keiner Stelle des Romans wird die Haltung problematisiert oder auch nur diskutiert, dass das biologische Überleben eines Teils der Familie um *jeden Preis* gesichert werden muss – und zwar, wenn nötig, um den Preis des (vorzeitigen) Sterbens anderer Familienmitglieder: Die Kontinuität der «Blutlinie» erscheint als Imperativ, der sich jeglicher Diskussion entzieht und keine Alternativen – wie das gerechte Teilen von Nahrung unter Inkaufnahme eines geteilten Hungertodes, aber auch in der Hoffnung auf eine Verbesserung der Zustände – zulässt. Das allein erscheint verstörend genug. Ebenso problematisch scheint mir, dass die biopolitischen Entscheidungen, die im Zuge der Verarbeitung im Tagebuch von Miranda performativ angeeignet und naturalisiert werden, auf eine elementare Beschränkung weiblicher Körperlichkeit zielen. Überzeugt von der Prämisse, es als Frau ohnehin nicht alleine schaffen zu können, stellt Miranda den von ihr eingenommenen Raum den Männern zur Verfügung. In diesem Prozess zeigt sie sämtliche Weiblichkeitstechnologien, mit denen junge Frauen laut Penny ihren Körper zum Verschwinden bringen, statt Raum einzufordern.³⁵⁹ Sie lernt, den eigenen Hunger konstant zu beobachten und kritisch zu dokumentieren – «all I could think about was food» (117) –, ihn zu verurteilen und abzulehnen – «if there is only so much food left, I haven't done anything to earn it» (131) –, zu relativieren – «I guess I'll get used to it» (126) – und zu managen: «I think brunch is going to work best for me. I go swimming in the morning and then when I come back, I eat my meal. That way I don't have to watch Matt eat breakfast or watch Mom eat her half lunch and feel guilty when I'm eating more than she is.» (117f.) Mit zunehmender Selbstbeherrschung internalisiert und kultiviert Miranda sogar, was Julie Kristeva als «food loathing»³⁶⁰ bezeichnete, und weist Nahrung mit dem Verweis auf ein Gefühl des Ekels von sich: «The funny thing is I'd just as soon not eat. It turns out if you don't eat for long enough, the idea of food becomes nauseating.» (132) Selbst in ihren Träumen ist Essen stets mit Tod verbunden.³⁶¹

359 Vgl. ausführlich das Kapitel *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*.

360 Vgl. Kristeva 1982, *Powers of Horror*, vor allem 2–4 (*The Improper/Unclean*): «Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection.» (2)

361 So begegnet sie in zahlreichen Träumen der verstorbenen Freundin Becky, die zwischen Bergen

In derselben Bewegung, in der weibliche Körperlichkeit konsequent eingedämmt wird, wird die weibliche Figur aber vollständig auf diese Körperlichkeit reduziert. Mit der Obsessivität einer Magersüchtigen denkt Miranda nur noch ans Essen, kreisen all ihre Gedanken um Nahrung, all ihre Träume um Berge voller Köstlichkeiten, zu denen sie keinen Zugang mehr hat. Bei Alex findet parallel dazu eine regelrechte «Entleiblichung»³⁶² statt: Er, der die gleichen Regeln für sich selbst aufstellt wie Mirandas Mutter für ihre Tochter und darum besorgt ist, dass seine Schwestern weiterhin genügend zu essen haben, verzichtet aus eigenem Antrieb auf «the food in the kitchen, which he wouldn't allow himself to touch».³⁶³ In seinem Fall fokussiert das Motiv fast gänzlich auf den Aspekt der Beschaffung, nicht auf den Verzehr von Nahrung. Weiblichkeit wird, ganz wie Beauvoir argumentierte, in diesem Fall «als verleugnerte Körperlichkeit konstituiert».³⁶⁴ Ideale Männlichkeit drückt sich, wie in Bezug auf Sexualität, über die Befähigung zu Triebverzicht und Selbstbeherrschung aus, Weiblichkeit über den mühsam zu erlernenden Imperativ «to slim down, to take up less space, to shrink ourselves».³⁶⁵

Die Motive für diesen (verinnerlichten) Imperativ der Marginalisierung des weiblichen Körpers und seiner Lüste werden in der *Last Survivors*-Serie als tragisch-biopolitische und später als altruistische Entscheidungen deklariert und damit depolitisiert. Miranda ist keines der von Penny beschriebenen, von den Medien gefeierten «fucked up white girls», die mit ihren Freiheiten nicht zurechtkommen und sich deshalb selbst verzehren. Ihre Freundin Megan, die sich aus fatalistisch-religiösen Gründen zu Tode hungert, wird als Kontrastfigur inszeniert, die ihr Leben aus den falschen Gründen wegwirft.³⁶⁶ Als Vorbildfiguren fungieren dagegen sowohl die Mutter als auch Mrs. Nesbitt, die den ersten Herbst auch deshalb nicht überlebt, weil sie für die NachbarInnen gefastet hat: «I knew, without her ever telling me, that Mrs. Nesbitt had been going hungry so we could have the food.» (242) Der Text verzichtet auch auf den in sogenannten «Problembüchern»

von Köstlichkeiten sitzt, die sie Miranda mit der Begründung, sie sei nicht tot oder «not good enough to be dead» verwehrt (vgl. *Life as we Knew it*, 69).

362 Vgl. Butlers Lesart von Beauvoirs Kritik an der «Entleiblichung des abstrakten maskulinen Erkenntnisobjekts» in *Das Unbehagen der Geschlechter* 1991, 30.

363 *The Dead and the Gone*, 123.

364 Vgl. Butlers Würdigung von Beauvoirs Analyse in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991), 31.

365 Penny 2010, *Meat Market*, 23.

366 Als Miranda die Freundin ein letztes Mal besucht, fordert die sie dazu auf, nicht mehr zu kommen, und deklariert den Hungertod als religiöse Pflicht: «I have to show God I'm truly repentant and I can't do that if you make me think about Tim Jenkins and food and how awful things are now.» (163 f.)

oft inszenierten Blick auf den abgemagerten weiblichen Körper, der stets Gefahr läuft, ihn zu ästhetisieren: Wenn sich Miranda bei 96 Pfund darüber freut, dass sie noch kein gefährliches Untergewicht erreicht habe, sich aber Sorgen um den Verlust von Muskelkraft macht (249), wenn sie sich, Monate später, im Spiegel betrachtet und zum Schluss kommt «Who cares what a corpse looks like» (325) und wenn sie, bei ihrem letzten Gang in die Stadt, von den unerwarteten Essensausgebern mit den Worten «Skin and bones» begrüsst wird (334), sind das die einzigen Referenzen auf ihre «neue» Körperlichkeit. Miranda, so machen es ihre Einträge deutlich, hungert aus tugendhafter Opferbereitschaft, nicht aufgrund eines tödlichen Weiblichkeitsideals.

Wenn der Applaus dennoch dem immer dünneren Mädchen im Spiegel gilt, dann, weil Miranda zu jenen «saintly starving sisters» gehört, die gelernt haben, den eigenen Körper einer rigiden Selbstkontrolle zu unterwerfen und seine Begehren einzudämmen.³⁶⁷ Die Arbeit am Körper gewinnt Dringlichkeit in Mirandas tatkräftiger Hilfe im Haushalt, den körperlichen Leistungen, die sie trotz ihres Hungers dafür vollbringt und den Bemühungen, sich für diese Einsätze fit zu halten. Vor allem aber im systematischen Fasten wird das negierte Begehren kanalisiert. «Enforcing thinness is an ideal way to control powerful women on the cusp of liberating themselves», schreibt Penny dazu.³⁶⁸ Anstatt Zukunftspläne zu schmieden, kreisen sämtliche Gedanken nur noch um die nächste Mahlzeit, die Miranda *nicht* einnehmen wird; die repetitiven Einträge gelten kleinen Festmahlzeiten, die jeweils über Seiten hinweg geschildert werden; das wiederholt behauptete Gefühl der Unbesiegbarkeit («Because this didn't kill us, nothing will», 305) täuscht darüber hinweg, dass die konstante Selbstnegierung letztlich jede Handlungsmacht vernichtet. Die einzige Handlungsfähigkeit nach monatelanger Selbstdisziplinierung besteht in der endgültigen Verneinung des Anspruchs, Platz einzunehmen. Ihren Weg in die Stadt zu einem Zeitpunkt, zu dem Miranda die für die Rückkehr erforderlichen Kräfte nicht mehr besitzt, reflektiert sie als Entscheidung aus Liebe zu ihrer Familie:

I was leaving home to give Jonny just a little better chance. We were starving ourselves to give Jonny just a little better chance. If I really wanted him to have that chance, then I'd better accept that this casual stroll to town was meant to kill me. In which case, I didn't need the skis. [...] I'd gone to town to die. There was no point going home, forcing the others to watch that happen. (328 f. und 331)

Für diese Selbstaufgabe, diesen Verzicht auf Essen, Raum und Autonomie wird Miranda belohnt: Ihr Selbstmordtrip endet wider Erwarten im Stadthaus, in dem

367 Vgl. Penny 2010, *Meat Market*, 24–27.

368 Zu dieser Lesart der physisch bedingten Dimension von Essstörungen vgl. ebd., 27 f., Zitat 27.

Essen ausgegeben wird für die, die es aus eigenen Kräften bis dahin schaffen. Die Bereitschaft, sich aufzugeben, wird mit der Rettung der Familie belohnt – und mit einem Lebenspartner. Auf diese ›Er- und Auflösung‹ des weiblichen Subjekts fokussiert der letzte Teil des Kapitels.

Die Zukunftslosigkeit des weiblichen Subjekts

Wie Claire P. Curtis festhält, lebt die postapokalyptische Fiktion von der Möglichkeit, die Herausbildung einer neuen Gesellschaft zu imaginieren und in diesem Prozess das Begehren der LeserInnen zu wecken, aktiv an der Gestaltung ihrer Gesellschaft mitzuwirken: «The reader's experience of reading shapes the way she sees the world and the way she wants the world to be. There is a normative content to this education; critics should be aware of a shift in that content from the emancipatory to the constrained.»³⁶⁹ Ich gehe mit Curtis' Befund einig, dass Pfeffers Text besonders einschränkend, geradezu reaktionär wirkt. Ihre kupperte Apokalypse evoziert keine Imagination sozialer Transformation, sondern eine Ordnung nach dem Prinzip des *Survival of the Fittest*: eine Ordnung, in der Essen nur erhält, wer es sich aus eigener Kraft beschaffen kann;³⁷⁰ in der zurückgelassen wird, wer nicht schnell, stark und ausdauernd genug ist,³⁷¹ und in der Hunger, Kälte und Krankheit nur überlebt, wer sich isoliert und anderen jede Hilfe verweigert. Für die Wohlhabenden und Wichtigen werden *safe towns* errichtet – «Towns set up for politicians and rich people and celebrities» –, während Städte wie New York und Washington stillgelegt und die Zurückgebliebenen dem Tod überlassen werden.³⁷² Diese Ordnung des *Survival of the Fittest* wird von Miranda zunächst abgelehnt; schnell aber arrangiert sie sich mit ihr, weil Menschen wie sie – «Young and healthy» – in ihrem Rahmen die besten Überlebenschancen haben.³⁷³ Curtis bilanziert denn auch, dass Pfeffer ihren Weltentwurf nicht dazu nutze, eine aktive Teilnahme der jugendlichen ProtagonistInnen – und der LeserInnen – an Prozessen sozialer Transformation anzuregen, im Gegen-

369 Curtis 2013, *Educating Desire, Choosing Justice?*, 87.

370 Dieser *policy* unterwirft sich die verbliebene Stadtregierung von Howell, der von den (anonym bleibenden) Autoritäten untersagt wird, Essensrationen auszuliefern, um sie nur noch an jene abzugeben, die sich durch Schnee und aschegeschwängerte Luft zum Stadthaus durchkämpfen können – «maybe it's to make sure only the strong get to eat», reflektieren sie (vgl. *This World we Live in*, 17).

371 «If you can't keep up with a band, you get left behind», erklärt Syl, Matts Frau (ebd., 79). Und: «If you had a bike, you didn't stay with people who were walking.» (80)

372 *This World we Live in*, 15 und 17, Zitat 15.

373 Ebd., 18.

teil: «Pfeffer's book [...] emphasizes anxiety about the unknown and the uncontrollable, and recommends adherence to a familiar, unjust order.»³⁷⁴

In dieser Ordnung zählen jene jungen Frauen zu den Gewinnerinnen, die sich der postapokalyptischen Geschlechterordnung unterwerfen, der Befehlsgewalt des Vaters oder Bruders unterstellen oder sich, wie Mirandas Freundin Sammi, einen Beschützer und Ernährer suchen, dem sie ihre ›Liebe‹ und ihren Körper zur Verfügung stellen. «I met him about four weeks ago», sagt Sammi zu Miranda, als sie sich wenige Wochen nach der Katastrophe von ihr verabschiedet, um mit einem viel älteren Mann wegzuziehen:

“Love at first sight. At least for him, which is a good thing. He can have any girl he wants. I'm lucky he wants me.”

“You don't sound all that happy,” I said.

“Well, I'm not,” Sammi said. “Don't be an idiot, Miranda. I may like older guys, but not that much older. [...] But he's given my folks cartons of canned goods and gas and Mom says maybe things are really better in Nashville and I'll have a chance. She says the best thing a parent can do for a child now is to send them someplace where they have a chance. Only you need protection, which he'll provide me. [...] Okay, I never thought I'd end up with a forty-year-old named George [...] Maybe when we're in Nashville I'll find myself a nice twenty-two-year-old who can feed me and then I'll dump George.”³⁷⁵

Andere Gemeinschaften als die Kernfamilie und die auf einem tiefgreifenden Abhängigkeitsverhältnis beruhende heterosexuelle Paarbeziehung werden in dieser ›neuen‹ Welt nicht einmal in Betracht gezogen. Ein Jahr später ist es Syl, Matts neue Frau, die er vor ihrem gewalttätigen Freund gerettet und sogleich geheiratet hat, die Miranda und ihrer Mutter die Bedingungen von ›Liebe‹ unter postapokalyptischen Vorzeichen erläutert. Während sich Matt in Syl verliebt hat und in ihr darüber hinaus die Möglichkeit sieht, sich von seiner Familie zu emanzipieren, den Status eines erwachsenen Mannes einzunehmen und eine eigene Familie zu gründen, betrachtet Syl die Beziehung weit pragmatischer, ihre eigene Rolle darin zugleich weit passiver: «My family is gone. Everything I used to think was important is gone. Matt says he loves me. How can I not love someone who says he loves me?»³⁷⁶

Sammi und Syl treten als Figuren auf, die das postapokalyptische Realitätsprinzip verkörpern: Jene Freiheiten in Bezug auf Partnerwahl und Lebensgestaltung, die für – bestimmte – junge Frauen des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts galten, sind Vergangenheit. Zu den ›Glücklichen‹ gehört (wieder), wer von einem

374 Curtis 2013, *Educating Desire, Choosing Justice?*, 86.

375 *Life as we Knew it*, 134.

376 *This World we Live in*, 54.

ressourcenreichen Mann «erwählt» wird. Die heterosexuelle Ehe wird hier, um mit Desportes zu sprechen, zu jenem Tausch- oder «Kuhhandel», «bei dem die Frau ihr Einverständnis erteilt, eine bestimmte Anzahl lästiger Aufgaben zu übernehmen, wodurch der Komfort des Mannes, dabei vor allem Liebesdienste, zu unschlagbar günstigen Preisen sichergestellt wird».³⁷⁷ Während Desportes diese Form des Tauschhandels als eine sozial sanktionierte Form der Prostitution betrachtet, die sich nur dadurch von der nicht sanktionierten unterscheidet, dass es den Frauen im ersten Fall verwehrt ist, «frei über ihren Körper verfügen [zu] wollen, um Geld daraus zu schlagen»,³⁷⁸ lassen Mirandas Kontrastfiguren keinen Zweifel offen, dass die Ehe das wenn auch nicht ideale, so doch zu bevorzugende «Schicksal» darstellt.³⁷⁹ Syl erzählt Miranda von den sexuellen Diensten, die sie auf der Strasse, in Evakuierungs- und Flüchtlingslagern im Tausch für Decken, Wasser und Nahrung geleistet hatte. Sie stellt klar, dass sie damit im Reinen ist – «I'm not ashamed of anything I did. I'm alive and I'm here because of what I did»³⁸⁰ – und wird so zum einen einer moralisierenden Beurteilung, zum anderen einem klassischen Viktimisierungsdiskurs entzogen, indem ihr eine gewisse (sexuelle) Handlungsmacht zugestanden wird. Zugleich drückt sie aber aus, dass im Rahmen des postapokalyptischen Geschlechterverhältnisses den Frauen nur die Unterwerfung unter und die Bestätigung männlicher Superiorität bleibt und dass die postfeministische Maskerade – die «Maske der Unterwerfung und der Dienstbarkeit»³⁸¹ – die einzige Weiblichkeitstechnologie ist, die in diesem Kontext gewinnbringend eingesetzt werden kann:

“It was important to keep the guards happy. If one of them liked you, you might get extra food or a blanket.”

I understood why Matt didn't want to hear any of this. And I started to understand why Alex and Carlos were so desperate to protect Julie.

“There were lots of girls at the camp,” Syl continued. “The guards had their pick, so you did whatever they asked and you tried to make them feel important, like they were the star quarterback and you were head cheerleader.”

“Matt isn't like that,” I said.

“No,” Syl said. “Matt isn't anything like that. Neither is Hal or Charlie or Alex. The guards wouldn't have been like that, either, probably, if things hadn't changed. But things did change, so they were full of themselves, and if you wanted some extra

377 Desportes 2008, *King Kong Theorie*, 65.

378 Ebd., 66.

379 Ich benutze den Begriff «Schicksal» hier in dem Sinne, als dass der Text die Ehe tatsächlich als einzig mögliche Form konstruiert, die für (junge) Frauen in der postapokalyptischen Ordnung lebbar ist.

380 *This World we Live in*, 194.

381 McRobbie 2010, *Top Girls*, 123.

food, you acted like they were the greatest people on Earth. They loved reminding you how powerful they were.” (194)

Syls Katastrophenanthropologie teilt nicht nur Männer und Frauen in zwei dichotome Lager, sondern unterteilt wiederum zwischen jenen männlichen Subjekten, die ihre durch die Katastrophe ans Licht gebrachte Superiorität durch den *Schutz* von Frauen beweisen und der grösseren Masse derjenigen, die sie zu deren *Ausbeutung* missbrauchen. Syl's Relativierung der von Männern verübten sexuellen Gewalt an Frauen, die diese explizit mit der apokalyptischen Ordnung begründet, bewirkt, gerade dadurch, dass sie aus weiblicher Perspektive erfolgt, eine noch perfidere Depolitisierung und Naturalisierung sexualisierter männlicher Gewalt als die bereits problematisierte der Wachmänner. In Mirandas Augen rechtfertigt diese naturalisierte dominante Männlichkeit nicht nur das Überwachungsdispositiv der älteren Brüder, die als Beispiele triebbeherrschter Männlichkeit gezeichnet werden: Sie zieht auch eine Konstruktion marginalisierter Weiblichkeit nach sich, die entweder das Glück hat, ein Exemplar dieser seltenen «guten Gattung» anzutreffen oder dazu «verdammte» ist, unter der korruptierten zu leiden, männliche Superiorität aber in jedem Fall anerkennen muss. Miranda und Alex, und das ist der dritte «utopische» Impuls des Textes, gehören jeweils zur ersten Gruppe: In der Logik des Textes verkörpern sie das «Idealprinzip». Beide haben einen vergeschlechtlichten Subjektivationsprozess absolviert, der sie darauf vorbereitet, sich von ihrer Kernfamilie zu lösen und als Erwachsene eine eigene Familie zu gründen.

In *The Dead and the Gone* wird Alex' Mannwerdung inszeniert als Prozess, in dem sich ein krisenhaftes männliches Subjekt eine modifiziert-traditionelle Männlichkeit aneignet. In *Life as we Knew it* wird Mirandas Frauwerdung imaginiert als Prozess, in dem das weibliche Subjekt Schritt für Schritt die von Feministinnen für Frauen erreichten Freiheiten aufgibt und sich eine kaum modifizierte traditionelle Weiblichkeit aneignet, die sich über Verzicht, Empathie und Opferbereitschaft definiert. Alex muss lernen, Männlichkeit zu performen, seine aggressiven Aspekte zu domestizieren und seine Emotionen zu zügeln; Miranda lernt, ihre Rebellionen einzustellen und sich zu unterwerfen. Während er seinen Bewegungsradius stetig ausdehnt, gibt sie Schritt für Schritt alle autonomen Räume auf. Und während er lernt, zugunsten seiner Schwestern Hilfe anzunehmen, bringt sie sich beim Versuch, sich ganz in der Dienst der Familie zu stellen, zunehmend zum Verschwinden. Für beide steht die Familie an erster Stelle. Alex, durch den Tod seiner Schwester Briana, die er nicht hat schützen können, desillusioniert, will Julie in einem Konvent in Sicherheit bringen und dann einem Orden beitreten. Miranda, durch Matt und Syls Ehe an die eigene Partnerlosigkeit erinnert, grämt sich über den Verlust ihrer Zukunft, was für sie inzwischen vor allem bedeutet,

keine Familie gründen zu können: «I thought about how unlikely it was I would ever meet any guy, fall in love, get married, have babies.»³⁸² In dieser Phase treffen die beiden zusammen, als Mirandas Vater mit seiner neuen Familie und den unterwegs angetroffenen Morales-Geschwistern in Howell eintrifft.

Miranda mag Alex zuerst nicht; sie lehnt seinen religiösen Fanatismus und seine Art, für Julie zu entscheiden, ab: «Alex reminded me of Matt, only a 100 times more protective.» (100) Obwohl er dank seiner Höflichkeit «definitely Mom's dream of a teenage boy» (102) verkörpert, geht sie daher auf Distanz. Allerdings relativiert sie ihre Abneigung rasch, zunächst aus pragmatischen Gründen – «Alex may not be the teenage boy of my dreams, but he is a teenage boy» (101) –, und nennt ihn alsbald «the last living boy in America», kurz «LLBA» (119). Schon nach wenigen Tagen reicht ein Blick in seine Augen, um eine Seelenverwandschaft zu begründen: «I was drawn into his soul» (108). Alex, so erfährt sie, vertritt ein Männlichkeitsbild, das Männern nur Stärke zugesteht, wenn sie für sich selbst und «ihre» Frauen sorgen können (ebd.). Zugleich befindet er sich in einer tiefen Krise, weil er diese Bedingungen nicht erfüllen kann: «His sorrow, his anger, his despair was like a thousand suns, like a galaxy of suns. It physically hurt me to look into his eyes [...]» (108f.) Der erste Kuss hat für Miranda nichts mit Romantik zu tun, sondern mit «[h]unger and fear and loneliness» und einem nahezu gewalttätig anmutenden, in einer Rhetorik der «Schicksalhaftigkeit» dargestellten Begehren:

Alex grabbed me. I knew he would. I knew he'd kiss me, and he did, and I kissed back. Only it wasn't a dream-girl kiss. It wasn't a kiss of love or even excitement, not the way I've been kissed before. There was so much anger in his kiss. In mine, too. We shared it, the electric volt, and when we broke away from each other, we were both shaking. (151)

Wenige Tage später küssen sie sich wieder. Erneut wird das sexuelle Verlangen, um eine Beobachtung Ranas zu aktuellen Darstellungen jugendlicher Sexualität aufzugreifen, als «verstörende Kraft» dargestellt; als Macht, die sich dem Einfluss der ProtagonistInnen entzieht,³⁸³ als «hunger and need» (155). Nur drei Wochen nach der ersten Begegnung hat Miranda über ihre Zukunft entschieden; im Rahmen der heterosexuellen Matrix definiert sie sich nun als Frau: «I was a woman, and this was the man I wanted [...]» (155)

Es gehört, wie Seifert mit Sue Jackson und Elizabeth Westrupp festhält, zum Script des Liebesromans, dass das sexuelle Begehren der jungen Frau (erst) im Rahmen einer romantischen Liebesbeziehung geweckt werde, und diese erste Liebe ihre «passage into womanhood» bilde. Diese kann allerdings erst glücken,

382 *This World we Live in*, 44. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

383 Vgl. Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, 50.

wenn sich das Mädchen der Liebe und dem Bekenntnis des jungen Mannes gewiss ist.³⁸⁴ Nun ist die *Last Survivors*-Serie zwar nicht als «romance novel» konzipiert. Dennoch weist vor allem *This World we Live in* viele Parallelen zu den von Seifert in Dystopie und *Paranormal Romance* untersuchten narrativen Strukturen auf, die (weibliche!) Jungfräulichkeit bis zur ersten und zugleich letzten monogamen heterosexuellen Beziehung geradezu fetischisieren:

I argue, however, that many popular YA books – whether the characters engage in sexual activity or not – present virginity as a code of conduct. The novels suggest that virgins act in a particular and prescribed way. A virgin is not aggressive. She feels desire but only in the presence of one special man to whom she commits herself at a very early age. Her desire is overwhelming, but the right man can keep it in check, allowing her to release it when the time is right. The virgin understands that the man whom she loves is sometimes violent, dangerous, or just plain wrong for her, but she recognizes that her purity and her essential goodness can change him. Besides, she realizes that destiny has brought them together, and she – a mere human – cannot and should not fight fate.³⁸⁵

Miranda begegnet Alex nicht zufällig zu einem Zeitpunkt, zu dem ihre Aktivität, ihr Begehren und ihre Tendenz zu Aggressivität und Rebellion erfolgreich (und, wie der Text mehrfach suggeriert, notwendigerweise) gezähmt wurden und zu dem sie nicht länger von einer unabhängigen Existenz, von Reisen, sozialem Engagement und sexuellen Bekanntschaften, sondern einzig von Liebe, Familie und Sicherheit träumt. Es sind seine Beteuerung, sie «unter anderen Umständen» als Traumfrau auserwählt zu haben – «You would have been my dream girl», he said. «Before. Beautiful and smart and funny and kind.» (149) – und seine in der Beschreibung fast schon gewalttätig anmutende Annäherung – «Alex grabbed me» (151) –, die einen deutlich markierten Anspruch auf ihren Körper zeigt,³⁸⁶ die ihr Begehren wecken. Seine «dunkle» Seite lässt ihn umso attraktiver erscheinen. Weder sein Statement, dass einem Bruder angesichts der widerspenstigen Schwester schon mal die Hand ausrutschen kann («You don't have to be an animal to hit your sister», 130), noch seine Überzeugung, dass er legitimiert, befähigt und *verpflichtet* ist, über Julies Leben zu entscheiden und unter Anwendung von Schlaf-tabletten ihren Tod herbeizuführen, wenn es «notwendig» sein sollte (158), schrecken sie ab. Obwohl sie ihren Widerwillen deklariert – «I hate the thought of his having her life in his hands» (159) – sprechen ihre Träume eine andere Sprache. Oder um mit Seifert zu sprechen: Mirandas «rationaler Part», der wiederholt eine

384 Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 7.

385 Ebd., 10.

386 Für eine Analyse jugendliterarischer Geschlechterrolleinteilung im Rahmen von sexuellen Beziehungen und ihrer Initiierung siehe Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*.

emanzipierte, aufgeklärte Haltung zu Geschlechterverhältnis, männlicher Dominanz, Kontrolle und Gewalt suggeriert, gibt sich abgestossen, während auf der emotionalen und körperlichen Ebene die Gefahr dazu beiträgt, die sexuelle Anziehung zu befördern.³⁸⁷ Dass diese Gefahr und das Gefühl, ihm ausgeliefert zu sein, in einer Steigerung der Anziehung mündet, und der Roman so eine klare «Erotisierung von Gewalt»³⁸⁸ vornimmt, demonstriert ein Traum Mirandas, in dem Alex zuerst Julie, dann Mirandas Vater und zuletzt sie selbst mit Tabletten töten will:

When he got to me, I tried to free my arms from the sleeping bag, but I was trapped. I couldn't move my body. I felt helpless as Alex knelt beside me. He gently lifted my head, resting it in the crook of his arm. Almost in spite of myself, I felt an overwhelming hunger for him, and when he bent over and kissed me, I welcomed his lips, his mouth, the proof of his love, until I tasted the sleeping pills on his tongue.

I woke up shaking. [...] Even in sleep Alex looked troubled.

I love Alex. I love loving Alex. I love his touch and I love remembering his touch. For so long I thought I would never have someone to love, and now I do. Every day I'm with him is a day I never believed possible. Tonight Alex is sleeping in the room next to mine. I want him so much. I want the wall between us to dissolve, for us to be alone, to be together, to be one. Then my doubts would be gone. My nightmares would be gone. All there would be is Alex and me. Two bodies. One heart. (178 f.)

Das überwältigende, masochistische Begehren, das Miranda in Traum und Wachzustand empfindet, resultiert aus einem ganz und gar passiven Status, in dem die Verantwortung nicht nur für das eigene Begehren, sondern für das eigene Leben überhaupt in fremde Hände gelegt wird. Fantasien dieser Art bezeichnet Penny als «fantasies of pursuit, of the responsibility for sexual agency being entirely in the hands of a man, who desires the point-of-view-protagonist completely».³⁸⁹ Es sei diese Form der (sexuellen) Unterwerfung, zu der die anfängliche Weigerung dazugehöre, die von Mainstreammedien (von *Twilight* bis *Shades of Gray*) portiert und gern zur Trendfantasie der von der Emanzipation ermüdeten Frauen erklärt werde.³⁹⁰ Penny dagegen deutet diese Fantasie als akzeptierte Facette weiblicher «Perversion», die keineswegs konträr zum sozialen Status von Frauen stehe, sondern Teile ihrer Erfahrungswelt ausdrücke und einem akzeptierten gesellschaftlichen Verständnis weiblicher Submission entspreche:

In a culture where women who express sexual agency are punished, humiliated and threatened with real rather than ritualised violence, that sort of fantasy is entirely com-

387 Vgl. Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 42 f.

388 Vgl. dazu Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, vor allem 52–55, Zitat 46.

389 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 117.

390 Ebd., 116 f.

prehensible. [...] Fantasies about pretty young white women being controlled, hurt and dominated by men have always been the part of kink that nobody ever really had a problem with.³⁹¹

Rana wiederum weist solchen Texten aufgrund ihrer Erotisierung von Gewalt und der gleichzeitig erfolgenden Suggestion, dass das Opfer die sexualisierte Gewalt «genossen» habe, die Perpetuierung von Vergewaltigungsmythen nach.³⁹² «[...] a considerable number of popular teen novels perpetuate a [...] outlook on violence as a subcurrent of erotic desire», hält sie fest, «reinterpreting sexual violence as a particularly passionate way of expressing and acting upon sexual desire, or narratively reassigning responsibility for the sexual assault to the victim.»³⁹³ Die Passage lässt sich durchaus entsprechend lesen: Es ist ihr eigenes, von ihr nicht kontrollierbares Begehren, das Traum-Miranda zu einem «willigen Opfer» macht, das die in der Passage angedeutete, potenziell tödliche «Penetration» nicht nur genießt, sondern dem «Täter» in der Folge gänzlich verfällt und jede (sexuelle) Handlungsmacht aufgibt.³⁹⁴ Alex ist es, der Mirandas Begehren weckt und befeuert, es aber auch in die Schranken weist, ehe es über das seiner Moralvorstellung nach angebrachte Mass hinausgehen könnte. «We can't keep on like this», sagt er. «It's a sin. Either we get married in the eyes of God and the Church or we stop now.» (191) Miranda, die sich zunächst gegen diese frühe Eheschließung sperrt, willigt wenige Tage später ein, ihn zu heiraten und ihm in ein neues Leben zu folgen.

Es gilt festzuhalten, dass die *Last Survivors*-Serie im Unterschied zu den von Seifert untersuchten Texten keine Romantisierung von Jungfräulichkeit und Ehe vornimmt. «This is my chance, maybe my only chance, to love somebody», sagt Miranda zu ihrer Mutter, als diese ihr vorhält, eine voreilige Entscheidung zu treffen (207). Doch obwohl oder gerade *weil* die romantische Verzuckerung fehlt, werden die Aufgabe weiblicher sexueller Handlungsfreiheit, die Reinstallation traditioneller Geschlechterhierarchien und die Kanalisierung jugendlichen Begehrens im sozial sanktionierten Rahmen der Ehe von der biopolitischen Logik des Textes als zwar schmerzhaft, unter den gegebenen Umständen aber unvermeidliche Entscheidungen inszeniert.

In ihrer umfangreichen Studie zur Darstellung jugendlicher Sexualität und Sinnlichkeit («carnality») in der jüngeren anglophonen Jugendliteratur kommt Kok-

391 Ebd., 117.

392 Vgl. Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, 52–55 sowie 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*, vor allem 172–174.

393 Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*, 168.

394 Vgl. zu diesem Schema Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 3–17. Es gehöre zum narrativen Prinzip dieser Texte, dass der sexuelle Akt selbst ausgespart beziehungsweise lediglich in Andeutungen rekapituliert wird. Dies ist auch in Pfeffers Serie der Fall.

kola zum Schluss, dass jugendliches Begehren dort generell mit individuellen und sozialen Gefahren verlinkt und der erste Sex als transformierendes, die Kindheit irreversibel beendendes Ereignis inszeniert werde.³⁹⁵ Diese Entwicklung schlägt sich auch in den *Last Survivors*-Romanen nieder, deren Katastrophenanthropologie diese Darstellung jugendlicher Sexualität als unkontrollierbar und gefährlich essenzialisiert. Vor ihrem eigenen wie dem triebhaften männlichen Begehren können nur junge Frauen geschützt werden, die sich bereitwillig dem Schutz eines Mannes unterstellen³⁹⁶ – und es sind auch diese Frauen allein, die ihr sexuelles Begehren mit diesem einen Mann ausleben dürfen. Die desaströsen Folgen, die das sexuelle Begehren der als ›zu jung‹ inszenierten Teenager Jon und Julie zeitigen, können als ultimative Illustration dieser Logik gelesen werden.

Wie in *The Shade of the Moon* rückblickend enthüllt wird, hat Jon, unfähig, sein Verlangen zu kontrollieren, die kleinere, jüngere Julie sexuell massivst bedrängt und sie damit in einen Sturm hinausgetrieben, in dem sie lebensgefährlich verletzt wurde. Nun wird Jon zwar noch Jahre später von Gewissensbissen verfolgt; dennoch aber werden in seinen Reflexionen Vergewaltigungsmythen transportiert, die im Lauf des dargestellten ›Reifungsprozesses‹ nicht relativiert werden. So gesteht sich Jon zwar den Versuch ein, Julie mit physischer Gewalt zum Sex genötigt zu haben, relativiert seine Tat aber mit dem Verweis auf ihre zuvor suggerierte Willigkeit – «She'd said she loved him when he'd touched her breasts» –, auf die spezielle Situation – «This was his last chance, his only chance» –; auf seine Überzeugung, dass sie es im tiefsten Inneren doch gewollt haben muss – «She must want him as much as he wanted her» – und auf die konträr zu seinem Verhalten stehende Behauptung, es habe sich um keine Vergewaltigung gehandelt, da er ja letztlich rechtzeitig aufgehört hätte: «He did love her. He would have stopped. But Julie didn't know that.»³⁹⁷ Als er, Jahre später, von Alex' Bruder Carlos erfährt, dass Julie nicht an den Folgen ihrer Verletzungen, sondern durch Mirandas Hände gestorben ist, kommt er zu einer finalen Beurteilung der Lage, in der die sexuelle Gewalt nicht nur relativiert und normalisiert, sondern die Schuld letztlich dem ›Opfer‹ selbst und der vom älteren Bruder vermittelten rigiden Sexualmoral zugeschoben wird:

He thought about that final day harder than he ever had before. Yes, he'd wanted Julie. He was a teenage boy and she was a teenage girl, and that was the nature of things. If Julie hadn't been so religious, or more to the point, if she hadn't been so scared of Alex, who was so religious, she would have had no reservations about making love. It

395 Vgl. Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*.

396 Vgl. zum Beispiel Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*, 171.

397 *The Shade of the Moon*, 105 f.

had been their last chance, probably the last time they'd ever see each other. Jon knew now he'd pushed too hard, and he understood why Julie had panicked. But panic was an irrational response. Julie knew him and loved him and should have understood that he would never hurt her. But her fear of Alex was stronger than her love of Jon. [...] Jon had done everything he could to protect her, but she'd resisted and paid the price.³⁹⁸

Für ein grosses Segment gegenwärtiger Jugendliteratur hält Rana fest, dass sie dazu beitragen, existierende Vergewaltigungsmythen zu affirmieren und sexuelle Gewalt zu naturalisieren.³⁹⁹ Das gilt auch für Pfeffers Romane. Julie wird als eine jener transgressiven jungen Frauen dargestellt, die sich bereitwillig auf eine sexuelle Beziehung einlassen und das sich daraus «natürlich» ergebende aggressive männliche Verhalten herausfordern. Noch bedenklicher ist, dass der Text an keiner Stelle eine einvernehmliche, lustvolle Sexualität unter Teenagern porträtiert. Stattdessen zahlen junge Frauen sowohl für den Versuch, sich sexuell auszuleben, als auch für den Versuch, selbst zu bestimmen, wie *weit* sie dabei gehen wollen. Miranda bleibt dieses «Schicksal» erspart, weil sie ihr Herz früh genug, aber nicht *zu* früh an den «Richtigen» verschenkt – einen potenziell zwar ebenfalls gefährlichen und latent gewalttätigen Charakter, der durch ihre Liebe aber «gezähmt» und domestiziert wird. «[...] Alex is going to be a good father», sagt Lisa denn auch zu Jon. «He has a real tenderness. Miranda must have brought it out in him.»⁴⁰⁰

Die Restauration konservativer Beziehungs- und Familienstrukturen sind bei Pfeffer mit einer grundlegenden Depolitisierung von Familie und Gesellschaft verbunden. Wie Curtis zeigt, beschränkt sich die Entwicklung Mirandas in der postapokalyptischen Gesellschaft darauf, nach Schutz für sich selbst und für ihre Familie zu streben;⁴⁰¹ als sich ihr die Gelegenheit bietet, mit einem stärkeren Beschützer ein Leben in einer *Safe Town* zu beginnen, für die Alex Tickets besitzt, ergreift sie diese Chance. Mirandas einziges Bestreben besteht laut Curtis darin, das unter den apokalyptischen Strukturen normalst-mögliche Leben zu führen: «Miranda will find «normal» by refusing to think about the consequences of living normally in a world gone wholly awry.»⁴⁰² Dass sie der nach ihrem «Unfall» gelähmten Julie die von Alex vorbereiteten Tabletten verabreicht, um sie dann mit einem Kissen zu ersticken, versteht sie als Akt des Mitgefühls, der Liebe und der Verantwortung, die sie als Teil von Alex' Familie trägt; in dieser Welt wird, wie sie glaubt, ein körperlich behindertes Mädchen keine Chance haben. Mit die-

398 Ebd., 119f.

399 Vgl. Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*, 178.

400 *The Shade of the Moon*, 100.

401 Vgl. Curtis 2013, *Educating Desire, Choosing Justice?*, 87–2.

402 Ebd., 90.

sem Akt, den sie gewissenhaft in ihrem Tagebuch festhält – «The rest of my life, I'm going to be living a lie, so I'm writing now to tell what really happened»⁴⁰³ – folgt Miranda allerdings einer biopolitischen Logik, die Teil eines vom Text nie in Frage gestellten biopolitischen Narrativs des *survival of the fittest* ist. Sie unternimmt keinen Versuch, die Klassengesellschaft, in der sie lebt, in eine gerechtere Gesellschaft zu verwandeln. Curtis kommt daher zum Schluss, dass Pfeffers Text das transformatorische Potenzial der Gattung verspiele:

It is a new world built on a model of an old, feudal world: a model of hierarchies and unequal distribution of hard work and benefits that the reader's world has seemingly rejected. The text gives no indication that this world is either justifiable or that it can be resisted. This is a text that *presents injustice as a fact to be accepted* and *adaptation to injustice as the best-case scenario* for moving forward. Miranda is not a young protagonist who sees herself as having a role to play in shaping how we can live together peacefully. Pfeffer's text then offers no opportunity for the reader to desire such an active role.⁴⁰⁴

Was in Curtis' treffender Einschätzung nicht artikuliert wird, ist die *vergeslechtlichte* Dimension dieser Botschaft. Während die männlichen Figuren diese ungerechte Ordnung *errichten* (oder sie, wie Jon am Ende, in ihrem eigenen Interesse erfolgreich unterwandern), und dadurch die ökonomische und soziale Bedeutung zurückgewinnen, die ihnen laut aktuellen Debatten von der «Krise der Männer» abhandengekommen ist, obliegt es den weiblichen Figuren, diese Ordnung durch Akzeptanz *mitzutragen* resp. sich an sie *anzupassen* – oder, wie Mirandas Mutter, beim Versuch, sie zu unterlaufen, eines gewaltsamen Todes zu sterben.⁴⁰⁵

Der «utopische» Impuls, den Pfeffer an die Stelle eines gemeinsamen Kampfs um gerechtere Strukturen stellt, wird einzig in der Rückbesinnung des weiblichen Subjekts auf den Wert der Familie lokalisiert. Der letzte Teil der Tagebuchfiktion zeugt davon, wie Miranda aufhört, einen Raum als «Subjekt in der Sprache» zu beanspruchen, um ganz auf ihre Bestimmung als Frau, Therapeutin und später als Mutter an Alex' Seite zu fokussieren:

So when we go in the morning, I'll leave the diaries behind. I'll never write in one again. My story is told. Let someone else write the next one. [...]

403 *This World we Live in*, 226.

404 Curtis 2013, *Educating Desire, Choosing Justice?*, 92, Hervorhebungen M. K.

405 Jon findet die Leiche seiner Mutter vor dem Schulhaus, in dem sie Jugendliche der Unterschicht unterrichtet hat. Von der Schulleiterin erfährt er, dass sie versucht hatte, SchülerInnen vor der Ausbeutung in den Kohleminen zu bewahren, und zum Exempel erhängt wurde (*The Shade of the Moon*, 169–171).

“Miranda?” That’s Alex’ voice, Alex calling to me. I’ll put the diary away now, hiding it with all my others. I’ll go to him, stand with him, hold his hand as he takes his first steps toward life. He taught me to trust in tomorrow. “Yes, Alex,” I say. “I’m coming.”⁴⁰⁶

Aus Jons Perspektive erfahren wir später, dass Miranda und Alex in Sexton ein von Entbehrungen und harter Arbeit, zugleich aber von Liebe geprägtes Leben führen. Ihr letzter Auftritt zeigt Miranda als strahlende junge Mutter der kleinen Liana Hope Morales;⁴⁰⁷ mit Alex und dem Baby ist sie unterwegs in ein unbestimmtes neues Leben. Miranda hat, so suggeriert der Text, gerade aufgrund ihrer Bereitschaft, die ihr zugewiesene soziale Rolle zu akzeptieren, ihr Glück gefunden. Eine von McRobbies zentralen Thesen lautet, dass sich der Postfeminismus durch ein Nebeneinander von neokonservativen familienpolitischen Werten und gleichzeitig ablaufenden Prozessen der Liberalisierung auszeichnet.⁴⁰⁸ Pfeffers Serie übt auf der Oberfläche zwar immer wieder Kritik an den sich vor allem entlang der Achsen von *race* und <Schicht> vollziehenden biopolitischen Entscheidungen von Gesellschaften in der Krise. Ihr durch die Katastrophe legitimierter biopolitischer Diskurs aber verknüpft Elemente eines hochgradig individualisierten Wettbewerbs- und Individualisierungsdiskurses mit einem aktuellen Retraditionalisierungsdiskurs. Dieser Diskurs beruft sich auf Inhalte eines konservativen Feminismus, der sich am Ideal der bürgerlichen Familie orientiert, die unterschiedlichen Rollen der Geschlechter betont, eine (Wieder-)Aufwertung des familiären Zuhauses, der heterosexuellen Partnerschaft und der Mutterschaft vornimmt, dem Rückzug ins Private (*cocooning*) applaudiert und der «weiblichen Herrschaft im Haus» huldigt.⁴⁰⁹ Wie Faludi und McRobbie es der Populärkultur zuweilen etwas generalisierend vorwerfen, kann der preisgekrönten Serie⁴¹⁰ damit unterstellt werden, als «Multiplikator für den neuen Traditionalismus»⁴¹¹ zu fungieren.

406 *This World we Live in*, 238, Hervorhebung M. K.

407 Vgl. *The Shade of the Moon*, 229f.

408 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 24–26.

409 McRobbie umschreibt mit diesen Charakteristika die im Rahmen des amerikanischen konservativen Backlash in den 1980er-Jahren vorgenommenen Repositionierungen von Feministinnen wie Betty Friedan und Germaine Greer, die für eine Art «Beschwichtigungspolitik» plädierten; vgl. ebd., 57f.

410 *Life as we Knew it* wurde von der Young Adult Library Services Association zum «Best Book for Young Adults in 2007» ernannt und rangierte auf der Shortlist für den «Andre Norton Award for Outstanding Science Fiction or Fantasy Book» 2007. Es gewann den «Booklist Editor’s Choice Award for Books for Youth (Older Reader’s Category) 2006» und war für den «Rebecca Caudill Young Readers’ Book Award 2009» und den «Truman Readers Award 2008–2009» nominiert. Vgl. den Eintrag auf Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Life_as_We_Knew_It_\(novel\)#Awards](https://en.wikipedia.org/wiki/Life_as_We_Knew_It_(novel)#Awards) (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

411 McRobbie 2010, *Top Girls*, 61.

Der Literatur für junge LeserInnen kommt in diesem Kontext besondere Bedeutung zu, da sie als ›Sozialisationsliteratur‹ Orientierungshilfe im Rahmen des Erwerbs geschlechtlicher Identifikation und Identitätsbildung verspricht. Gisela Wilkending hat die sich im ausgehenden 18. Jahrhundert ausdifferenzierende bürgerliche Mädchenliteratur und vor allem das ›Backfischbuch‹ als einen ›besondere[n] Diskurs über die weibliche ›Bestimmung‹ und über den weiblichen ›Geschlechtscharakter‹⁴¹² bezeichnet – eine Definition, die sich durchaus auf Pfeffers Tagebuchromane übertragen liesse. Denn der Text propagiert, mit Rücksicht auf die ›faktische‹ Beschaffenheit dieser Gesellschaft, die katastrophenantropologisch abgesichert und naturalisiert wird, die Notwendigkeit einer ›weiblichen‹ Bestimmung, die wieder jene zur Hausfrau, Mutter und Gattin ist.⁴¹³ Ähnlich wie ›Trotzkopf‹ Ilse, die sich gegen die Zumutungen der weiblichen Sozialisierung immer wieder zur Wehr setzt, um am Ende geläutert zu werden, ohne dadurch ihr verspielt-erotisches, kindliches Wesen zu verlieren,⁴¹⁴ durchläuft auch Miranda über den Umweg zahlreicher Warn- und Abschreckgeschichten und über die Konfrontation mit weiblichen Gegenfiguren (*at-risk girls*) eine Entwicklung, die sie diese weibliche ›Bestimmung‹ akzeptieren lässt. Es ist diese ›Selbstüberwindung‹, für die sie, den katastrophischen ›Realitäten‹ zum Trotz, mit einem Liebespartner belohnt wird, den sie tatsächlich begehrt.

Die traditionalistischen Werte, die von Mirandas Opferethik bis zu ihrer Heirat und frühen Mutterschaft reichen, werden unterfüttert von einem Überwachungsdispositiv, das sich als Besorgnis um weibliche Sicherheit ausgibt, und abgedefert von einer postfeministischen Rhetorik weiblicher Ermächtigung. Mirandas Tatkraft im Haushalt; der Mut, den sie zum Erhalt der Familie beweist; und ihre hartnäckige Arbeit am eigenen Körper führen zur berechtigten Aussage ›I'm actually doing everybody's work these days‹⁴¹⁵ – eine Aussage, die auch eine von Hanna Rosins ›Plastikfrauen‹ treffen könnte.⁴¹⁶ Trotz dieser Betonung weiblicher Stärke aber verläuft ihre Entwicklung kongruent mit einem postfeministischen Diskurs, der junge Mädchen ins Bild rückt, die einwilligen, Objekte des Begehrens zu sein, statt selber zu begehren, Ressource zu sein, statt Platz einzufordern, ihren Kör-

412 Wilkending 1994, zitiert bei Grenz 2000, *Mädchenliteratur*, 332.

413 Vgl. zu diesem Diskurs, etwa bei J. H. Campe, zum Beispiel Grenz 2000, *Mädchenliteratur*, 333–337.

414 Vgl. zu diesem narrativen Muster von Emmy von Rhodens *Trotzkopf* zum Beispiel Barth 1995, *Töchterleben*; Grenz 2000, *Mädchenliteratur*, 338–340; Grenz 1997, ›Der Trotzkopf‹ – ein Bestseller damals und heute; und Wilkending 1997, *Man sollte den Trotzkopf noch einmal lesen*.

415 *Life as we Knew it*, 310.

416 Vgl. das Kapitel *Vom Aufstieg der Frauen und vom Niedergang des Feminismus*.

per zu disziplinieren und zu optimieren, ohne ihn zu besitzen, und schliesslich zu verstummen, um andere (für sich) sprechen zu lassen.

Das ist eine Position, die Joy in Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Serie, Katniss in Suzanne Collins' *Hunger Games*, Tally in Scott Westerfelds *Uglies*-Serie und Tris in Veronica Roths *Divergent* konsequent verweigern, auch wenn sie unter ähnlich krisenhaften Bedingungen aufwachsen wie Miranda und Céleste. Ihren Entwicklungs- und Ermächtigungsgeschichten unter den Vorzeichen eines ultimativen Backlash beziehungsweise einer postapokalyptischen «Upgrade»- und Wettbewerbskultur gilt das nächste Kapitel.

[zurück](#)

Gesellschaft auf den Leib geschrieben: Die rebellischen Heldinnen dystopischer Klassengesellschaften

Weit expliziter als in (post-)apokalyptischen Romanen, in denen sich Gesellschaft stets im Zustand «sozialer Desintegration»,¹ also im Zusammenbruch, zumindest aber im Umbruch befindet, werden die kulturkritischen Diskurse von im engeren Sinne dystopischen Romanen im Spannungsfeld zwischen Subjekt und hegemonialer Ordnung verhandelt. Auf Basis gegenwärtiger Entwicklungen und Tendenzen entwerfen diese aktuellen postapokalyptischen Gesellschafts- oder Sozialdystopien Szenarien von totalitären Regimes und Überwachungsstaaten, die zugleich als sozial zutiefst gespaltene Klassengesellschaften und als Wettbewerbskulturen imaginiert werden. Im Zentrum der Texte, die ich in diesem Kapitel untersuche, stehen junge Frauen, die als aktualisierte Versionen der «disruptive force»,² als kämpferische VertreterInnen einer besseren Ordnung und vor allem auch als durchsetzungsstarke Individualistinnen imaginiert werden. Diesen rebellischen «Vorbildsubjekten», den mit ihnen verknüpften Geschlechterdiskursen und Pathologiebefunden und nicht zuletzt ihren – feministischen? – Revolutionen gilt das Interesse der folgenden Ausführungen.

1 Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 340.

2 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 115.

Postapokalyptischer Geschlechterkampf in Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny*-Romanen

Ich legte meiner Freundin eine Hand auf die Schulter und sah sie fest an. «Ich muss dich etwas fragen. Es ist wichtig, also denk gut nach. Angenommen, du könntest wählen. Freiheit oder Sicherheit. Amber, was wäre deine Wahl?» Sie biss sich auf die Unterlippe und zog mit den Schneidezähnen etwas rissige Haut ab. Ein kleiner Blutfleck blieb zurück. «Es gibt keine Sicherheit.» «Und wenn es sie gäbe?» «Was denkst du denn?» Sie klang fast aggressiv. «Ich war lange genug frei – wir waren es beide. Was hat die Freiheit uns gebracht?»

Jennifer Benkau, *Dark Canopy*, 407.

«In times of backlash, images of the restrained woman line the walls of the popular culture's gallery», hielt Susan Faludi 1991 fest: «We see her silenced, infantilized, immobilized, or, the ultimate restraining order, killed.»³ In ihrer umfangreichen Analyse von Medienberichterstattung, Film, TV-Serien, Mode- und Kosmetikindustrie kam Faludi zum Schluss, dass die Populärkultur der 1980er-Jahre, nach einer kurzfristigen «Allianz» mit feministischen Anliegen und Diskursen,⁴ ein weitgehend negatives Bild der unabhängigen, berufstätigen (Single-)Frau entwerfe und ihm das positiv konnotierte traditionelle Bild der Ehefrau, Hausfrau und Mutter gegenüberstelle.⁵ Insbesondere im Hollywood-Kino würden weibliche Figuren, die sich nicht aus eigenem Wunsch beziehungsweise einem als «natürlich» inszenierten Verlangen dieser dreifachen Bestimmung unterwerfen, entweder dazu «bekehrt» oder gewaltsam zum Schweigen gebracht: Die zeitgenössische Repräsentation von Frauen käme einem «public silencing ritual»⁶

3 Faludi 1991, *Backlash*, 70.

4 Dass diese Allianz (auch) kommerziell motiviert war, zeigt Amanda D. Lotz mit Rückgriff auf Lauren Rabinovitz' Untersuchungen zur Fernsehkultur der 1970er-, 80er- und 90er-Jahre, die mit ihrer Darstellung der «New Woman» und mit der Thematisierung vor allem liberal-feministischer Anliegen auf eine wahrgenommene Veränderung der Zielgruppen ihrer Werbekampagnen reagierten (vgl. Lotz 2001, *Postfeminist Television Criticism*, 106–109).

5 Vgl. Faludi 1991, *Backlash*, 112–139. Als Extrembeispiel nennt sie Adrian Lynes Blockbuster *Fatal Attraction* (1987), in dem die Single- und erfolgreiche «Karrierefrau» Alex als monstrosöse Gefährdung der Institutionen Ehe und Familie dargestellt und von der Ehefrau ihres Liebhabers getötet wird (vgl. vor allem 112–123).

6 Ebd., 113.

gleich. Faludi verortet diese Tendenz in jenem kulturellen Backlash, den sie als «powerful counterassault on women's rights» beschreibt, als «an attempt to retract the handful of small and hard-won victories that the feminist movement did manage to win for women».⁷ Legitimieren würde sich dieser Diskurs mit der Begründung, es sei der Feminismus gewesen, der Frauen die Erfüllung ihrer spezifisch weiblichen Sehnsüchte und Lebensaufgaben verwehrt und sie damit letztlich ins Unglück gestürzt habe.

Der postfeministische Backlash, den Angela McRobbie beschreibt, generiert in der Regel zwar keine so drastisch-konservativen Narrative, zeichnet sich aber durch eine Parallelität von weiblichen Erfolgsgeschichten und Tendenzen der Retraditionalisierung und einer subtilen Wiedereinsetzung patriarchaler Macht aus.⁸ Sozialkonservative Texte wie *Céleste* und die *Last Survivors*-Serie etwa sind als Fragmente eines Diskurses zu lesen, der dem Feminismus in Teilen Rechnung trägt, um ihn dann zu verabschieden; sie verbannen (junge) Frauen ins Feld des «beruhigend Weiblichen» (zurück), «pushing them to conform to comfortably nostalgic norms and shrinking them in the cultural imagination to a manageable size».⁹ So tritt *Céleste* als Zeichen ohne Stimme auf; sie bildet das positive Gegenbild zur als egoistisch und kaltherzig dargestellten berufstätigen Mutter des Ich-Erzählers. In Pfeffers Serie werden nach Autonomie strebende junge Frauen infantilisiert und einem rigiden Überwachungsdispositiv unterworfen; das von Feministinnen mit Nachdruck geforderte Recht auf eine eigene Stimme wird ihnen entzogen. Zusätzlich wird das Streben weiblicher Teenager nach einer autonom gelebten Sexualität jenseits erwachsener und/oder männlicher Regulierung auf Ereignis- und Diskursebene bestraft und in sozial sanktionierte Bahnen gezwungen. Sexualisierte Gewalt wiederum wird als Teil einer postapokalyptischen Welt naturalisiert und depolitisiert.

Mit Jennifer Benkaus *Dark Canopy*-Dilogie verhält es sich in mehrfacher Hinsicht genau umgekehrt. Wenn Sigrid Nieberle in ihrer Bestandsaufnahme *Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung* im Rahmen der Kinder- und Jugendliteraturforschung festhält, dass sich Kinder- und Jugendliteratur «als historisch und ästhetisch variables Schlachtfeld der Geschlechternormen lesen [lässt]»,¹⁰ transportieren Benkaus Romane diesen latenten Wertekampf auf die manifeste Ebene. Das dem Text vorangestellte Albert-Einstein-Zitat – «ich weiss nicht, womit die menschen im dritten weltkrieg

7 Vgl. ebd., xviii.

8 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, zum Beispiel 61.

9 Faludi 1991, *Backlash*, 70.

10 Nieberle 2016, *Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung*, 25.

kämpfen. aber im vierten werden es keulen und steine sein»¹¹ – antizipiert die Essenzialität des Geschlechter- und «Rassen»-Kampfes, der in Joys postapokalyptisch-dystopischer Gesellschaft ausgetragen wird. Anders als Pfeffer, die männliche Oberhoheit naturalisiert, adoleszente weibliche Sexualität problematisiert und Mutterschaft als zentrale weibliche Aufgabe und Erfahrung essenzialisiert, unterzieht Benkau diese Einschränkungen weiblicher Rechte, Identitäts- und Handlungsspielräume aber einer scharfen Kritik. Ich-Erzählerin Joy bricht im Lauf der Ereignisse nicht nur wiederholt aus den ihr gezogenen (Geschlechter-) Grenzen aus; sie trägt auch dazu bei, die desaströsen Geschlechterverhältnisse ihrer Gesellschaft zu repolitisieren. Anhand des als «intro» titulierten Prologs, dessen Handlung dreieinhalb Jahre vor der Haupthandlung angesetzt ist, und des ersten Kapitels führe ich im Folgenden in die geschlechterpolitischen Motive und Narrative des Romans ein.

Die vergeschlechtlichte «Ontologie der Feindschaft»

Intro und erstes Kapitel dienen nebst der Einführung der zentralen Figuren und Motive vor allem der Exposition der Zukunftsgesellschaft. Joy Annlin Rissel wächst im Grossbritannien der 2050er-Jahre, das durch den vorangegangenen (Welt-?)Krieg grösstenteils in «Bomberland» verwandelt wurde, unter prekären Bedingungen auf. Nach der Machtübernahme der im frühen 21. Jahrhundert als rechtlose Soldaten geklonten, rein männlichen «Spezies» der *Percents* schufteten die meisten überlebenden Menschen unter deren ausbeuterischem Regime in verarmten Städten. Aufgrund der lichtempfindlichen Haut der Percents wird der Himmel von der Maschine *Dark Canopy* den grössten Teil des Tages über verdunkelt; Kälte und Hunger sind die Folgen.¹² Als Jägerin und «Messermädchen», wie sie im Clan genannt wird,¹³ kämpft Joy abseits der Stadt ums Überleben. Die Revolution gegen die Percents ist, wie sie resigniert bilanziert, längst zum Erliegen gekommen.¹⁴ Die technologischen Errungenschaften des 20. und frühen 21. Jahrhunderts sind grösstenteils verschwunden; einzelne, inzwischen sinnentleerte Zeichen (wie

¹¹ *Dark Canopy*, 5.

¹² Julia Tambor beschwert sich in ihrer Rezension auf dem Portal *Phantastik Couch* nicht zu Unrecht über den insgesamt «nicht bis zu Ende gedachte[n] Weltenaufbau» und über einige ihrer Ansicht nach nichtrealistische Szenarien; vgl. www.phantastik-couch.de/jennifer-benkau-dark-canopy.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019). Mir geht es im Folgenden allerdings um die durchaus im Detail ausgemalten sozialen Strukturen der fiktionalen Welt.

¹³ *Dark Canopy*, 16.

¹⁴ «Es gab keine Rebellion. Nur die Flucht vor der Realität. Die Parolen, die davon tönten, dass wir Menschen uns erheben und das Land – unser Land! – zurückerobern würden, gerieten schon in Vergessenheit. Ich hatte sie seit Jahren nicht mehr gehört.» (*Dark Canopy*, 29)

die Cola-Werbung an der ehemaligen Fabrik, die Joys Clan bewohnt) erinnern an die Konsumkultur der Vergangenheit. Ralf Schweikart würde Benkaus Diologie als «regressive Dystopie» bezeichnen: «Sie spielen zwar in naher Zukunft, die geschilderten Welten sind aber durch grosse Katastrophen wieder in eine für den Leser erkennbare Vergangenheit zurückgeworfen.»¹⁵

Das Intro setzt mit einer retrospektiven Reflexion ein – «Ich hatte immer behauptet, der erste Percent, der in meinen Wurfradius tritt, würde ihn nicht lebend verlassen. Aber es kam alles ganz anders»¹⁶ – und verweist auf ein Narrativ, das Eva Horn als «*Krieg der Arten*» bezeichnet; als Erzählung von der Konfrontation zweier «Spezies» im Kampf um einen Lebensraum, wie sie die «Modellierung von «totaler Feindschaft» im politischen Diskurs des 20. Jahrhundert prägen sollte.¹⁷ In *Dark Canopy* scheint der Kampf vorläufig entschieden: Die ehemaligen «Sklaven» haben ihre «Schöpfer» unterjocht. Percents und Menschen stehen sich seit 36 Jahren unversöhnlich gegenüber. Im Rahmen dieser «auf Leben und Tod geführten Konfrontation», die, wie Horn zeigt, bereits H. G. Wells als «Krieg der Arten» entwirft, legitimiert sich die «Ontologie der Feindschaft» durch einen Topos radikaler Fremdartigkeit: «andere Körper, andere Sinnesorgane, andere Formen der Kommunikation und eine kaum nachvollziehbare Intention, die auf nichts anderes hinausläuft als die Ausrottung des anderen zum Zwecke des eigenen Überlebens»,¹⁸ das sind die Eigenschaften, die den Percents von den Menschen zugeschrieben werden.

Auch die zu diesem Zeitpunkt 16-jährige Ich-Erzählerin nimmt die Percents als das radikal «Andersartige» wahr; als «Spezies», der kein «gleichwertiges Leben»¹⁹ zugesprochen werden kann. Den ersten Percent, der ihr begegnet, als sie im Wald auf der Jagd ist, betrachtet sie als Teil einer uniformen Masse, nicht als Individuum: «Makellose Gesichtszüge wie aus Holz geschnitzt, man konnte den einen kaum vom anderen unterscheiden.» (7) Entsprechend aktiviert sie das ihr eingetrichterte Feindbild und das damit verknüpfte Handlungsschema. «Für uns waren sie alle gleich: ein gutes Ziel für unsere Waffen» (ebd.), reflektiert sie, während sie mit ihrem Messer zielt – nur, um sich über die ihr unerklärliche Wurfhemmung zu ärgern: «Wirf!, befahl ich mir. Nur ein Karnickel, ein Percent. Einer von Tausenden. Der Feind.» (8)

15 Schweikart 2012, *Nur noch kurz die Welt retten*, 6.

16 *Dark Canopy*, 7. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

17 Vgl. Horn 2010, *Enden des Menschen*, 108–111 und 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Krieg der Arten*.

18 Vgl. Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Krieg der Arten*.

19 Ebd.

Noch während Joy mit erhobener Waffe zögert, reflektiert sie die ›Andersartigkeit‹ ihres Gegenübers differenzierter. Als einziges Distinktionsmerkmal nennt sie sein Alter: Er ist ein junger, noch nicht in den Kriegerstatus erhobener Soldat, ein *Varlet*, der sein Haar entsprechend seines Rangs in einem kurzen Zopf trägt. Wie alle Percents hat er «Schlangenaugen», die im Dunkeln sehen; er ist deutlich grösser als ein Durchschnittsmann; er zeigt (und hat, wie sie aus seinen «ausdruckslosen Augen» schliesst) keine Gefühle, nimmt aber Gerüche über seine Haut auf. (8f.) Eben deshalb wird Joys Zögern ihr zum Verhängnis: Der Percent wittert und entdeckt sie, wartet den tödlichen Wurf ab, setzt ihr nach, als dieser Wurf ausbleibt, fängt das nun doch geworfene Messer auf und drängt Joy gegen einen Baum. Mehr noch als die Angst, getötet zu werden, lässt der Gedanke, er könnte sie mitnehmen, «den kleinen Knoten aus Schauerlegenden in meinem Hals zu saurer Furcht anschwellen». Aus den Berichten erwachsener Clanmitglieder weiss Joy um die Vergewaltigungskultur der Percents: «Manchmal holten sie sich junge, schöne Frauen aus den Städten – zum Vergnügen, zum Zeitvertreib. Manche hatten Glück und mussten ihnen nur als Dienerinnen zur Verfügung stehen. Andere – » (11) Der alte Lehrer ihres Clans hatte zudem behauptet, «die Percents würden Menschen bei lebendigem Leib fressen» (11), und Joy konstatiert, dass sie lieber sterben würde, «als ein Spielzeug dieser Mutanten zu werden» (ebd.). Als er sich wider Erwarten mit einem Faustschlag ›begnügt‹ und sie, ihres Messers beraubt, «auf dem vollgepinkelten Waldboden zurück[lässt]» (12), schwankt sie zwischen Erleichterung, Verwirrung und der Scham, in ihrer ersten Begegnung mit dem ›Feind‹ versagt zu haben (12f.).

Der nur wenige Minuten erzählter Zeit umfassenden, aber über sechs Seiten gedehnten Konfrontation kommt also zunächst die Funktion zu, das Narrativ des ›Kriegs der Arten‹ zu etablieren, die ihm zugrunde liegende ›Ontologie der Feindschaft‹ aber als kulturelles Konstrukt – basierend auf einem Diskurs, der zumindest zum Teil auf «Schauerlegenden» basiert – zu entlarven. Gleichzeitig wird der anhaltende ›Krieg der Arten‹ durch die im Intro präsentierte Figurenkonstellation und Joys Verweis auf die Stellung von Frauen in der Vergewaltigungskultur der Percents als Geschlechterkrieg konturiert.

›Krieg der Arten‹ und ›Geschlechterkrieg‹ bilden ein diskursives Geflecht. Dem ›Othering‹ der ›Percents‹²⁰ liegt eine unverkennbar rassistisch fundierte Männlichkeitskonstruktion zugrunde. Wenn Science-Fiction mit Adam Roberts als Modus verstanden wird, der die Begegnung mit ›Differenz‹ zum Thema macht

20 Ich setze den Begriff im Folgenden in Anführungszeichen, wenn nicht ein individueller Percent, sondern ein – stereotypisierter – Vertreter der ›Gattung‹ oder die ›Gattung‹ als Ganze gemeint ist.

und diese Differenz meist in Form eines Novums, eines materiellen und rational plausibilisierten Symbols, konkretisiert,²¹ kann auch «der Percent», Produkt der Technowissenschaften, als Novum und Symbol von Alterität gelesen werden. Aus Sicht der RebellInnen, die grösstenteils nach der Machtübernahme der Percents geboren und/oder sozialisiert wurden, wird «der Percent» als dämonische Verkörperung einer «rassisch» determinierten Maskulinität betrachtet; eine Zuschreibung, die mit Roberts am ehesten als «a violent, sexually predatory libel on black manhood»²² charakterisiert werden kann, auch wenn der Text die Percents nie eindeutig «rassisch» festschreibt. Wie Susan Bordo festhält, liegt der rassistischen Konstruktion schwarzer Männlichkeit oft eine Vorstellung triebhafter Phallizität zugrunde, «powerful and exciting by virtue of brute strength and size, but devoid of phallic will and conscious control».²³ Diese Vorstellung schwarzer Männer als «violent thugs and rapists», die laut Gail Dines auch den rassistischen Porno dominiert,²⁴ entspricht dem Feindbild der «Percents», das Joy verinnerlicht hat. In der Konfrontation der Jägerin und des Percents, der in dieser Eröffnungspassage zum Gejagten wird, wird der geschlechterpolitische Fokus des Textes weiter dadurch konturiert, dass der Blick als zentrales Motiv, als Symbol und Medium der Verhandlung von Macht- und Beziehungsverhältnissen etabliert wird. Das betont lange Verweilen von Joys Blick auf dem Körper des Percents kehrt das von Laura Mulvey in ihrem psychoanalytisch fundierten Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* analysierte Verhältnis von schauendem männlichem Subjekt und von ihm betrachtetem weiblichem Subjekt²⁵ um. Mulvey kommt zum Schluss, dass «das Unbewusste der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform strukturiert», indem der klassische narrative Film die Konstellation «Frau als Bild» und «Sinnträger» und «Mann als Träger des Blickes» und «Sinnproduzent» realisiert,²⁶ wobei dieses Verhältnis durch den dreifachen «Blick» von Kamera, ZuschauerIn und Figuren konstituiert wird.²⁷ Trotz der medialen und narrativen Unterschiede von Film und Literatur und deren unterschiedlicher Rezeptionsästhetik ist festzuhalten, dass mithilfe von Erzähldiskurs, Perspektivierung und Identifikationsangeboten auch in der Literatur Konstellationen generiert werden, in denen der «bestimmende männliche Blick [...] seine Phantasie auf die weibliche Gestalt

21 Vgl. Roberts (2006) 2008, *Science Fiction*, 17. Ausführlicher zum Novum vgl. das Kapitel *Von techno-semantischen Wundern*.

22 Ebd., 20.

23 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 270f.

24 Vgl. Dines 2010, *Pornland*, vor allem 135.

25 Vgl. Mulvey 1994, *Visuelle Lust und narratives Kino*.

26 Ebd., 48, 49 und 55.

27 Vgl. ebd., 64.

[projiziert], die dementsprechend geformt wird»²⁸ – *Céleste* ist ein Beispiel für die Aktualisierung dieser konstitutiven Konstellation in der Jugendliteratur.

An ihre Stelle tritt bei Benkau eine durch die Ich-Perspektivierung geformte Konstellation, die das weibliche Subjekt als Sinnproduzentin und Trägerin des Blicks (der LeserInnen) einsetzt und dazu einlädt, den männlichen Körper ausgiebig zu taxieren, ihn zum Sinnträger und Objekt zu machen. Joys Blick objektiviert den männlichen Körper, indem sie ihn erotisiert und ihm zugleich die Singularität abspricht – ein Akt, der nicht nur mit einem für die Moderne zentralen westlichen Subjektverständnis kollidiert,²⁹ sondern auch die in Kunst wie in Popkultur und Pornografie gängige Praxis einer Objektivierung des weiblichen Körpers durch den männlichen Blick umkehrt. Darüber hinaus konstruiert Joys Blick den männlichen Körper grundsätzlich als verletzlichen. Der Percent, so Joys Wahrnehmung, ist «schlank, aber muskulös», hat «[m]akellose Gesichtszüge», vor allem aber «hellbraune, überaus verletzliche Haut» (7f.), die sie mit dem Messer zu durchbohren – oder auch: zu penetrieren – gedenkt. Folgt man Susan Bordos Analyse in *Reading the Male Body* (1994) wird die hegemoniale Imagination des *Männlichen* von der biologischen, historisch-spezifischen und individuellen Verkörperung konkreter *Männer* ständig herausgefordert: «the singular, constant, transcendent rule of the phallus is continually challenged by this embodiment».³⁰ Den männlichen Körper «through the window of its vulnerabilities» zu lesen «rather than the dense armor of its power» verspricht ihr zufolge denn auch eine Verstörung der machtvoll konstruierten, hegemonialen sexuellen Ontologie.³¹ Denn während Bordo mit Rückgriff auf Klaus Theweleit den harten, undurchdringlichen männlichen und den weichen, fluiden, penetrierbaren weiblichen Körper als dominante kulturelle Konstruktionen herausstellt,³² attestiert sie dem aktiv- oder gar «aggressiv»-begehrenden weiblichen und dem homosexuellen Blick auf den männlichen Körper das Potenzial, phallische Männlichkeit zu dekonstruieren.³³ Denn dieser Blick kehrt zum einen das Subjektprinzip um, indem das schauende, definierende und konstituierende männliche Prinzip zum betrachteten, evaluierten und geformten Prinzip wird.³⁴ Zum anderen definiert dieser Blick den männlichen Körper als potenziellen Empfänger der Sexualität eines/einer anderen: Das dem Männlichen zugeordnete aktive, zeugende und penetrierende Prinzip droht im

28 Ebd., 55.

29 Vgl. Villa 2013, *Pornofeminismus?*, vor allem 233 f.

30 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 265.

31 Ebd., 266.

32 Vgl. ebd., 269.

33 Vgl. ebd., 276 f. und 285–288.

34 Vgl. ebd., 285–287.

Rahmen der dichotomen Ordnung zum passiven, empfangenden und penetrierbaren ‹weiblichen› Prinzip ‹degradiert› zu werden.³⁵

Joys Blick enthält sowohl eine *Erotisierung* phallischer, harter, muskulöser Männlichkeit, wie sie Bordo zufolge für unsere Kultur – und damit für die Formierung männlicher *und* weiblicher Identität und Sexualität – charakteristisch ist,³⁶ als auch eine *Bedrohung* dieser Männlichkeit in der Intention, den verletzbaren männlichen Körper mit dem Messer – das psychoanalytisch als Phallus gelesen werden könnte – zu penetrieren und so seiner Macht und Autonomie zu berauben. «When the male body is also viewed as penetrable, such a violation or threat of penetration causes fissures in the absolute boundaries created by the phallic imagination», schreibt Kerry Mallan in ihrer Analyse der Dekonstruktion phallischer Männlichkeit im Adoleszenzroman.³⁷

Mit Jacinda Read, die in der Studie *The New Avengers* den filmischen Vergewaltigungs-Rache-Zyklus mit Blick auf seine Verflechtung mit dem feministischen Diskurs untersucht, liesse sich Joys Absicht, den Percent mit dem Messer zu penetrieren, schliesslich auch als literarische Dekonstruktion jenes binären *Opfer-Täter-Verhältnisses* lesen, das die patriarchale Vergewaltigungskultur und ihre dominanten Geschlechterdiskurse prägt.³⁸ So wird, wie Julia Reifenberger schreibt, im *Vergewaltigungs-Rache-Zyklus* aus «dem ohnmächtigen Opfer der Gewalt» eine «Akteurin der Gewalt»:³⁹

Filmische Rape-Revenge-Erzählungen entfalten sich vor dem Hintergrund des Weltentwurfs eines hierarchischen Geschlechterverhältnisses. Während sich die weiblichen Opfer die Fähigkeit zur Gewaltanwendung nach der Vergewaltigung erst aneignen, scheint diese bei den männlichen Tätern genuin vorhanden zu sein: Weil sie qua Geschlecht Macht haben, können sie Gewalt gegen andere ausüben, und diese Macht verdanken sie der systematischen Anwendung von Gewalt. Ihre sexuellen Übergriffe sind immer auch Versuche der Abgrenzung des Männlichen gegenüber einem unter männlicher Kontrolle zu haltenden Weiblichen. Umgekehrt beinhalten die Racheakte der weiblichen Figuren stets den Impuls, eine hegemoniale Männlichkeit aufzusprengen und soziale Geschlechtergerechtigkeit herzustellen. Der typische Rape-Revenge-Film entwirft die Szenerie eines sprichwörtlichen Geschlechterkampfes.⁴⁰

Auch wenn Joy selbst (noch) keine sexualisierte Gewalt vonseiten eines Percents erfahren hat, reicht allein das Wissen um die Vergewaltigungskultur der ‹Percents›,

35 Vgl. ebd., 287–289. Zur problematischen Gleichsetzung von ‹Feminisierung› und ‹Degradierung› siehe unten.

36 Vgl. ebd., 274.

37 Mallan 2002, *Challenging the Phallic Fantasy*, 155.

38 Vgl. Read 2000, *The New Avengers*.

39 Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 9.

40 Ebd., 10.

die sie korrekt als Teil einer (männlichen) Macht- und Bedeutungsökonomie identifiziert, als Anlass für den Versuch, im Geschlechterkampf die Rolle der *Akteurin* der Gewalt einzunehmen, um nicht *Opfer* von Gewalt zu werden.

Die Ambivalenz von Joys Blick, die den Körper des Percents zugleich als phallischen und gewalttätigen wie als verletzbaren und penetrierbaren konstruiert, findet seine Entsprechung im männlichen Körper selbst. «Ich wusste, dass er meine Anwesenheit roch», berichtet Joy. «Sie nahmen Gerüche über ihre Haut auf. Daher trugen sie auch bei Kälte nur ärmellose Hemden, die ausserdem die Muskulatur betonten, was uns ihre körperliche Überlegenheit demonstrieren sollte.» (8) Während Joy hier einerseits den *performativen* Aspekt von Männlichkeit betont, wird auf der anderen Seite deutlich, dass sich diese sowohl auf biologischen als auch auf diskursiven Grundlagen beruhende Maskulinität mit kulturell weiblich konnotierten körperlichen Attributen überlagert. Die Fähigkeit, Gerüche über die Haut aufzunehmen, die Beschaffenheit dieser Haut als durchlässige, keine klaren Grenzen bildende, fluide und empfindsame Substanz – «Ich sah das wellenartige Zucken seiner Haut, das auf den Geruch [von Joys Blut, M. K.] reagierte» (11) –, die auf eine Auflösung der Grenzen zwischen eigenem und «anderem» Körper und auf ein «Empfangen» ausgerichtet sind, durchque(e)ren das Konzept harter, undurchdringlicher und abgrenzbarer «männlicher» Körperlichkeit. Die kulturelle Verknüpfung von «leaking, open, bodily spaces»⁴¹ mit Weiblichkeit wird weiter unterlaufen, wenn Joy, mittlerweile 19-jährig, im ersten Kapitel festhält, dass sie nie ihre Periode bekommen hat (32).

Allerdings läuft die Konfrontation im Intro letztlich nicht auf eine simple Umkehrung der Geschlechterbinarismen heraus. Joy, soeben noch im Besitz sowohl des «Phallus» als auch des Blickes, durch ihre dunkle Kleidung dem Blick entzogen und ihrerseits den halb entblösten männlichen Körper ungehindert betrachtend, wird nun ihrerseits *gesehen*. Subjekt- und Objektstatus scheinen sich zugunsten der dominanten Ordnung zu «korrigieren», wenn der Percent ihr das Messer entreisst, ihr ins Gesicht schlägt und ihren Körper zum verletzten, blutenden und damit fluiden macht: Durch *ihre* «Degradierung» scheint *ihm* die Wiederherstellung seiner (männlichen) Superiorität zu gelingen. Am Ende bluten beide, Joy pinkelt sich in die Hose, der Percent verzichtet nun seinerseits auf jede weitere Form der Gewalt, und der Geschlechterkampf endet mit der Flucht der KontrahentInnen in entgegengesetzte Richtungen. Er wird das zentrale Thema der dreieinhalb Jahre später angesetzten Haupthandlung bilden.

Zugleich bietet die Konfrontation die Basis für die Charakterisierung der Ich-Erzählerin und ihrer Gemeinschaft. Wenn der «Krieg der Arten» als Geschlechter-

41 Mallan 2002, *Challenging the Phallic Fantasy*, 156.

krieg auch in Benkaus Dialogie die ‹junge Frau› als das gefährdetste Subjekt der postapokalyptischen Ordnung hervorbringt, wird bereits an dieser Stelle deutlich, dass diese Erkenntnis unter den RebellInnen kein Regulierungs- und Sicherheitsdispositiv nach sich zieht: Stattdessen bewegt sich Joy als Jägerin frei und unbegleitet auf dem weitläufigen Terrain des Clans. Auch die vehement verteidigte Grenze zwischen ‹unschuldiger Kindheit› und ‹reifem Erwachsensein›, die Kokkola in der gegenwärtigen Jugendliteratur konstatiert,⁴² existiert in Joys Gemeinschaft nicht: «Sobald wir keine Kinder mehr sein wollten, wurden wir auch nicht mehr als solche behandelt.» (18) Joys 16. Geburtstag markiert indes den institutionalisierten Übergang ins Erwachsenenalter. Wie alle Jugendlichen erreicht sie an diesem Tag, der auf den Tag der Konfrontation mit dem Percent folgt, die Mündigkeit. Von ihrem Freund Matthial erhält sie ein neues Messer, und während sie in der Klinge ihr Spiegelbild betrachtet, reflektiert sie ihren neuen Status:

Staunende, eisblaue Augen spiegelten sich auf dem blank polierten Stahl. Sie kamen mir fremd vor. Selbstverständlich, denn ab heute war ich jemand anderes. Ab heute war ich sechzehn. Volljährig. Berechtigt, mich frei zu bewegen und zum Handeln in die Stadt einzudringen, und verpflichtet, alles zu tun, was nötig war, um unser Überleben zu sichern, auch wenn ich mich dadurch in Gefahr brachte. Ab heute war ich eine Kriegerin. (21)

Benkau inszeniert die lebensgefährliche Begegnung mit dem Percent und den 16. Geburtstag der Protagonistin, der ihr die Volljährigkeit und eine neue Waffe bringt, als *Rite de Passage*. Dass dieser Übergangsritus noch vor der eigentlichen Haupthandlung steht, erzielt den Effekt, dass Joy von Beginn an als mündiges und autonomes Subjekt gesetzt, in ihrer sozialen Rolle und ihrem Selbstverständnis definiert und mit einem beträchtlichen Handlungsspielraum ausgestattet wird. Die Begegnung mit dem Percent lässt überdies keinen Zweifel daran aufkommen, dass Joy nicht dem Typusmotiv der ‹unschuldigen› Teenagerin oder des potenziellen ‹femininen Opfers› entspricht; sie akzentuiert stattdessen ihren abgeklärten, illusionsfreien, auf Handlungsfreiheit pochenden und ‹wissenden› Charakter. Das Dingmotiv des Messers wird als Symbol für diesen Charakter eingeführt: Joys erstes Messer liegt in ihrer Hand, «als wäre die Waffe für mich gemacht» (7), es definiert sie als ‹Messermädchen› und weist sie, indem sie ihren Namen gegen das Verbot des Clans in den Griff geritzt hat, als Subjekt aus, das einen Platz in der symbolischen Ordnung beansprucht. Ihre Niederlage gegen den Varlet betrachtet Joy daher nicht nur als verpasste Chance, eine soziale Erwartung zu erfüllen, sondern auch als Identitätsverlust, als Form der ‹Kastration›, indem ihr der Percent die Waffe (den ‹Phallus›) und damit den Subjektstatus raubt.

42 Vgl. Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, vor allem 21–41.

Das wird auch in der Konfrontation mit dem Clanführer Mars deutlich. Als er sie nach ihrem Messer fragt, antwortet sie mit einer Lüge – und wird von ihm verspottet:

«Wo ist die Klinge, Messermädchen, in die du deinen Namen geritzt hast, um sie nicht zu verlieren?»

Mein Hochmut hatte mich verraten. Ich war stolz gewesen, wenn sie mich Messermädchen genannt hatten, weil ich so gut mit dem Messer umgehen konnte. Nun war ich nur noch ein Mädchen und Mars bemerkte das sofort und verhöhnte mich.

«Er hat schief. Isch wollte werfen, aber ...»

Die Strafe folgte auf dem Fusse. Mars schlug mir unvermittelt mit der flachen Hand auf die unversehrte Wange [...]. Ich schluckte, blinzelte und tat mein Möglichstes, nicht zu heulen.

«Du bist tapfer», sagte Mars, nachdem er mich eine schier endlose Zeit gemustert hatte.

Ich nickte. Auch als der Percent mich schlug, hatte ich nicht geweint.

«Es ist gut, dass du entkommen bist. Die Backpfeife war allein für den Namen im Messer, Joy Annlin Rissel.» Damit drehte er sich weg [...]. Verdattert blieb ich zurück. Ich hatte nicht einmal gewusst, dass Mars meinen Vornamen wusste. Aber er kannte meinen ganzen Namen! (17)

Es ist das zweite Mal, dass Joy ihren Subjektstatus gefährdet sieht. Beide Male empfindet sie die ihr angetane Gewalt als vergeschlechtlichte, die sie auf eine ›feminine‹ und ›passive‹ Rolle – «nur noch ein Mädchen» – reduziert; in der Konfrontation mit Mars, der sie für den Versuch, sich in die maskuline Bedeutungsökonomie einzuschreiben, bestraft, wird dies explizit artikuliert. Beide Male erwirbt sich Joy Achtung durch die Weigerung, die Opferrolle einzunehmen. Und wenn der Kampf mit dem Percent sie ihres Messers – und ihres Namens – beraubte, erhält sie beides im Konflikt mit Mars und durch die Freundschaft zu seinem Sohn Matthal zurück.

Im Folgenden wird Joys Versuch, unter postapokalyptischen Vorzeichen ihren Weg zu finden, beleuchtet. Zentral ist zunächst die Frage, wie weibliche Identität und Sexualität im Spannungsfeld von Repression und Ermächtigung verhandelt werden. Anschliessend gilt das Interesse dem im Text dargestellten Geschlechterkampf, der sich insbesondere im Rahmen der postapokalyptischen *Rape-Culture* und Biopolitik manifestiert. Drittens soll analysiert werden, wie hegemoniale Geschlechterkonstruktionen, gerade in ihrer Verknüpfung mit einer ›Ontologie der Feindschaft‹, kritisiert und teilweise dekonstruiert werden, wobei der Körper nicht nur als zentrales ›Schlachtfeld‹ figuriert, sondern auch als Zentrum von Subjekt und Subjektwerdung und als Ort kultureller Intervention und Konstitution⁴³ konzipiert wird. Der letzte Fokus liegt auf den utopischen Impulsen der Diolo-

43 Vgl. zu diesem Identitäts- und Körperkonzept Grosz 1994, *Volatile Bodies*.

gie. Blick, Messer, Name und Haut figurieren im Text als zentrale Motive und werden daher wiederholt auf ihre diskurstiftende Bedeutung befragt.

Sexualität und Identität in der Postapokalypse: Pathologiebefunde I

«Die Bettgymnastik meiner Schwester hätte mich weniger gestört, wenn sie etwas abwechslungsreicher gewesen wäre» – mit diesen Worten setzt nach dem Intro das erste Kapitel ein. Joy, die sich auch im vierten Jahr ihrer Volljährigkeit aufgrund von Platzmangel ihr Zimmer mit der älteren Schwester teilen muss, stört sich, wie sie klarstellt, weniger daran, dass sie allnächtlich Zeugin von Penny und Ennes' sexuellen Aktivitäten wird, als an «den immer selben schemenhaften Auf's und Abs [...], begleitet von der stets gleichen Geräuschkulisse» (25). Sie selbst, die mittlerweile ein Verhältnis mit ihrem besten Freund Matthial unterhält – «Er schlief mit mir, wenn mir danach war. Und er schlief neben mir, wenn es das war, was ich brauchte» (31) –, betrachtet Sex mit ihrer pragmatischen Art als selbstverständlichen Bestandteil ihres Lebens und hat keine Schwierigkeiten, ihre Bedürfnisse offen zu artikulieren. Als sie, auf der Flucht vor der Kälte und dem «inbrünstigen Gerammel» ihrer ZimmergenossInnen, Matthials Zimmer aufsucht, weist sie seine Annäherungsversuche knapp zurück: «Ich will nur hier pennen.» (26)

Joy tritt als selbstbewusster, forscher Charakter auf, der, mit Rana gesprochen, durchaus «sexuelle Handlungsgewalt» besitzt, sexuell selbstbestimmt agiert, ihre Wünsche auch gegen gesellschaftliche Vorgaben auslebt,⁴⁴ Sex sucht, aber auch verweigert und mit Sex einen bestimmten Anspruch verbindet. Damit gehört sie zu jener von Kimberley Reynolds beobachteten «new wave of sexually knowledgeable young people whose activities take up an increasing number of pages in the YA section of bookshops».⁴⁵ Zugleich wird Sex im Eröffnungskapitel von *Dark Canopy* unverkennbar ambivalent und über die Kontrastfigur Penny deutlich negativ dargestellt – als «Gerammel» und dazu als potenziell lebensgefährlich. «Sie hatten doch schon ein Kind. Wollte Penny enden wie Baby? Baby war tot, gestorben an einem Fieber kurz nach der Geburt ihres letzten Kindes.» (25)

Diese Ambivalenz ist indes weniger überraschend als symptomatisch. Folgt man jüngeren Forschungsarbeiten zum Thema, dann ist sie eines der, wenn nicht sogar *das* herausragende Merkmal in der Darstellung von Sex in der Jugendliteratur. In ihren Analysen kommen Roberta Seelinger Trites, Kimberley Reynolds, Lydia

44 Zu dieser Definition vgl. Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, 46.

45 Reynolds 2007, *Radical Children's Literature*, 114.

Kokkola und Marion Rana zwar alle zum Schluss, dass Sex spätestens seit den 1990er-Jahren in der Jugendliteratur zunehmend mehr Raum einnimmt, und Rana hält fest, dass die Auseinandersetzung in immer expliziterer Form stattzufinden scheint.⁴⁶ Bezüglich der Frage, *wie* Sex und Sexualität dargestellt werden und mit welchen didaktischen, moralischen und ideologischen, ermächtigenden oder beschränkenden Implikationen diese Darstellungen einhergehen, unterscheiden sich die Erkenntnisse aber gravierend.

In ihrer auf postmodernen Theorien basierenden Studie *Disturbing the Universe* hat sich Roberta Seelinger Trites mit den Dynamiken von Macht und Repression in den Coming-of-Age-Narrativen der Jugendliteratur beschäftigt. Sie konstatiert, dass trotz Omnipräsenz von Sex in der Jugendliteratur meist die Botschaft überwiege «that sex is more to be feared than celebrated».⁴⁷ Ähnlich argumentiert Lydia Kokkola 13 Jahre später in *Fictions of Adolescent Carnality*. Sie zeigt auf, wie adoleszenter Sex vor allem junger Frauen in einem Grossteil der anglophonen Jugendliteratur des 20. und frühen 21. Jahrhunderts als transgressiver Akt inszeniert wird, der mit Schwangerschaft, Missbrauch, Isolation, Krankheit und Tod bestraft wird.⁴⁸ Adoleszentes Begehren, darin stimmen beide überein, werde noch im Sexualitätsdiskurs der Gegenwart als jenes die erwachsene Autorität gefährdende Moment inszeniert, das es zu überwachen gälte.⁴⁹ Kokkola bilanziert denn auch, dass ein Grossteil der Romane in ihrer Verhandlung adoleszenter Sexualität in einen breiteren gesellschaftlichen Diskurs der Panik und Krise einstimme, anstatt im Sinne einer «radikalen» Literatur Sexualität und Begehren nicht nur offen zu thematisieren, sondern auch in ihrem gesellschaftlichen Kontext zu verorten und Jugendliche – als LeserInnen wie als Figuren – als «fully participating members of human society» anzusprechen.⁵⁰ Anders als Reynolds macht sie trotz zunehmender Repräsentation der Diversität sexuellen Begehrens keine kohärente Bewegung hin zu einer radikaleren und positiveren Auseinandersetzung mit adoleszenter Sexualität aus.⁵¹ Insbesondere in der Darstellung weiblicher Sexualität zeige sich immer wieder, «how troubling female sexual desire remains, even for those authors who purport to celebrate the onset of carnal desire».⁵²

46 Vgl. Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, 44.

47 Seelinger Trites 2000, *Disturbing the Universe*, 85.

48 Vgl. Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, vor allem 51–93. Der skandinavischen Jugendliteratur wird mit Rückgriff auf entsprechende Studien ein liberalerer Umgang mit Sexualität bescheinigt, vgl. ebd., 6f.

49 Vgl. ebd., vor allem 37–50.

50 Vgl. ebd., 207–214; Zitat 214.

51 Ebd.

52 Ebd., 161. Diese ambivalente Einstellung gegenüber weiblichem Begehren beobachtet Kok-

Aktuelle Fiktionen weiblicher adoleszenter Sexualität koppeln Narrative der Selbstoptimierung oft an äusserst traditionelle Geschlechterrollen und -bilder. So verweisen alle Studien auf den nach wie vor gültigen *Doppelstandard* in der Konstruktion und Darstellung von Sexualität. Die Affirmation von *Jungfräulichkeit* in populären True-Love-Waits-Narrativen, die sich fast nur auf weibliche Sexualität beziehen;⁵³ die wieder vehementer affirmierte Verbindung von Sex und (monogamer, heterosexueller) Liebe;⁵⁴ der oft bestärkte Topos, dass sich junge Frauen nicht nur für die eigene, sondern auch für die – als triebhafter dargestellte – Sexualität des Partners verantwortlich fühlen sollten;⁵⁵ die negative Darstellung weiblicher Promiskuität bei stillschweigender Toleranz des männlichen Äquivalents;⁵⁶ die ungleiche Verteilung sexueller Handlungsmacht zwischen den Geschlechtern⁵⁷ und das Fortbestehen von Vergewaltigungsmythen und ›blaming-the-victim‹-Narrativen⁵⁸ sprechen jungen Frauen jene sexuellen Freiheiten ab, die als Privilegien ihrer männlichen Peers erhalten bleiben. «[...] even when novels [...] describe sexuality, they still carry the unavoidable ideological overtones of the dominant culture», bilanziert Seelinger Trites denn auch: «Male and female authors alike who communicate that sex is to be avoided to protect vulnerable females ultimately end up affirming the patriarchal status quo, no matter how good their intentions.»⁵⁹

Während Sexualität in der Future-Fiction auf den ersten Blick oft nicht im Zentrum steht, bildet sie bei genauem Hinsehen doch eines ihrer wichtigsten ›Schlachtfelder‹. So mischen sich, wie anhand der *Last Survivors*-Serie gezeigt, in (post-)apokalyptischen Narrativen oft ›genuine Besorgnis‹ um das physische und psychische Wohlergehen beziehungsweise die Sicherheit junger Frauen auf besonders explosive Weise mit dem (nicht zwingend bewussten) Bemühen, hegemoniale Hierarchien aufrechtzuerhalten.

Auf der anderen Seite kann (post-)apokalyptische Jugendliteratur aber auch zu einem Ort der (Neu-)Verhandlung dieser Machtstrukturen werden. Jennifer Benkau nutzt die Mittel der Extrapolation und Verfremdung, um misogyne Prakti-

kola unter anderem im Werk des für seine explizite Thematisierung adoleszenter Sexualität berühmten Autors Melvin Burgess.

53 Vgl. Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*.

54 Vgl. zum Beispiel Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*, 45.

55 Vgl. zum Beispiel Seelinger Trites 2000, *Disturbing the Universe*, 90f.; Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, 149; Kalbermatten 2013, *Verdammt heiss*.

56 Vgl. zum Beispiel Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*.

57 Vgl. Rana 2013, *Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur*.

58 Vgl. zum Beispiel Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*.

59 Seelinger Trites 2000, *Disturbing the Universe*, 93 und 95.

ken und Diskurse aus der Sicht des ›Atopos‹ schärfer ins Licht treten zu lassen. Bereits das Intro verdeutlicht die problematischen Geschlechterverhältnisse nicht nur zwischen männlichen Percents und unterworfenen Frauen, sondern auch innerhalb von Joys 25-köpfigem Clan. Zwar sind die Frauen den Männern dort formal gleichgestellt, sie tragen aber nebst ihren Aufgaben als Krieger- und Arbeiterinnen auch die Verantwortung für Kinderbetreuung und Hausarbeit und sterben oft im Kindbett. Dem dezimierten Clan gilt der weibliche Körper als Ressource und Mutterschaft als oberste Pflicht. Durch ihre gleich zu Beginn des Romans preisgegebene Unfruchtbarkeit fordert Joy jenes apokalyptisch-biopolitische Narrativ heraus, das den weiblichen Körper als reproduktive Ressource anruft und den Fortbestand der menschlichen Spezies als oberstes Ziel beschwört. Joy ist sich bewusst, dass ihre Beziehung zu Matthial, die von ihrer Freundin Amber idealisiert wird, keine Zukunft hat, weil sie die an sie gestellten Erwartungen weder erfüllen kann noch will:

Amber wusste nicht, dass ich nicht fruchtbar war, meine Periode nie bekommen hatte, und sie hätte auch nicht verstanden, welche Erleichterung das für mich darstellte. Es war ein weiterer Grund, den Clan früher oder später zu verlassen. Kinder waren in unserer Gesellschaft wichtig, all unsere Hoffnung baute auf nachfolgende Generationen. *Wenn wir es nicht schaffen, uns unser Land zurückzuholen*, sagte Mars immer, *dann ist es unsere Aufgabe, unseren Kindern den Weg zu ebnen. Entscheidend ist, dass wir gewinnen, das Wann ist nicht so wichtig*. Wenn er etwas Derartiges sagte, sah Matthial mich immer auf diese bestimmte Weise an, die mir einen Stein in den Magen legte. [...] Matthial und ich hatten keine Zukunft. Ich würde ihm nie die Kinder gebären können, die der Clan von seinem Anführer verlangte. Besser, ich ging, bevor er genau das erwartete. (32, Hervorhebung im Original)

Der bei Pfeffer noch als Appell gesetzte Topos einer (moralischen) ›Verpflichtung‹ von Frauen zur Mutterschaft wird hier als Teil eines Diskurses erkennbar, der unverkennbar ›rassenhygienische‹ Züge trägt und mit vergeschlechtlichten Platzanweisungen verknüpft ist. Extrapolierend spiegelt er hochemotional geführte Diskurse demografisch bedingter ›Überfremdung‹,⁶⁰ die auch von der Intention geprägt sind, Frauen auf ihre Rolle als Mutter einzuschwören. Mars denkt seine Rebellengemeinschaft «nur noch als antagonistische Abgrenzung von einem [...] Anderen»⁶¹, und in diesem diskursiven Rahmen besetzt er die Position eines

60 Besonders kontrovers geführt wurde diese Debatte im deutschen Kontext nach der Publikation von Thilo Sarrazins polemischer Schrift *Deutschland schafft sich ab* (2010), welche die Gefahren der diagnostizierten Kombination von Geburtenrückgang, ›Überalterung‹, wachsender ›Unterschicht‹ und Zuwanderung (vor allem aus muslimischen Kulturen) beschwört.

61 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 4, *Überleben. Krieg der Arten*.

Patriarchen, der eine biopolitisch begründete Deutungshoheit über die Körper insbesondere der weiblichen Clanmitglieder beansprucht.⁶²

Das ist eine Deutungshoheit, die Joy ebenso zurückweist wie die von Amber artikulierte romantische Sicht auf Liebe und Partnerschaft und die in Aussicht gestellte privilegierte Position an der Seite des künftigen Clanführers. Wie mehrfach betont wird, fürchtet sie nichts so sehr wie Gefangenschaft (zum Beispiel 29), und ihre Verachtung für die Beziehungen anderer Frauen lässt durchblicken, dass sie eine verpflichtende Bindung als Bedrohung ihrer Handlungsfreiheit betrachtet. Sowohl Mars' Aufruf zur Reproduktion als auch ein Gespräch mit Penny lässt deutlich werden, dass die Biopolitik des Clans die Frauen unter dem Deckmantel freier Wahl tatsächlich in traditionelle Rollen und Abhängigkeitsverhältnisse (zurück-)drängt. Penny versucht, die jüngere Schwester davon abzubringen, an der selbst initiierten Rettungsaktion für die inzwischen in die Hände der Percents gefallene Amber teilzunehmen, was Joy zu einer Reflexion der Verhältnisse veranlasst:

Penny liess ihr Buch sinken und sah mich an. «Darf ich dich um eines bitten, Kleines?» Ihre Worte machten mich misstrauisch. «Um was?»

«Verhure dich für diese Sache, wenn du glaubst, dass es etwas bringt», sagte sie [...], «aber mach nicht mit. Lass die Männer das regeln. Wir brauchen dich hier. Geh nicht mit ihnen.»

Ich erwiderte ihren Blick, dachte aber nicht über ihre Bitte nach. Nein, ich fragte mich bloss, ob ich in wenigen Jahren dieselben Falten um die Lippen haben würde und den gleichen müden, glasigen Glanz in den Augen. Vielleicht kam es daher, dass Penny kaum schlief. Ihr Baby weckte sie nachts alle zwei Stunden. Wenn es Ruhe gab, verlangte Ennes nach ihr. Und wenn auch er einmal nichts von ihr wollte, dann las sie den dummen Roman aus den Zeiten vor dem Krieg, in dem es nur darum ging, ob der Held die Heldin am Ende heiratete und sie mit ihren Kindern glücklich lebten bis ans Ende aller Tage. Die Helden hatten ja nicht ahnen können, wie dieses Ende aussehen würde.

Wir steckten mittendrin, im Ende der Welt. [...]

«Joy. Kleines, bitte.»

Joy war kein Kleines, war es nie gewesen. Joy war eine Kriegerin.

«Bitte mich um etwas anderes, Penny.» (68 f.)

Wenn Sex im Intro auf diskursiver Ebene gerade *nicht* als transformativer Akt und identitätsstiftender Faktor inszeniert wird, sondern im Gegenteil Joys Übergang in den Kriegerinnenstatus diese Funktion erfüllt, dann stellen die ersten Kapitel heraus, dass sexuelle Beziehungen für Frauen unter den Vorzeichen patriarchaler Geschlechterpolitik stets zu identitätsbestimmenden und -beschränkenden

62 Zugleich bringt Mars den Frauen oft eine ausserordentlich verächtliche Haltung entgegen; so bezeichnet er die schwangere Baby als «trächtig» (15).

Faktoren *gemacht* werden. Dass diese Vorzeichen offensichtlich auch in der nach Freiheit strebenden Gesellschaft des Rebellenclans gelten, ist als ein wichtiger Pathologiebefund des Romans zu lesen. Penny plädiert, den Platzanweisungen dieser Ordnung gemäss, für den Rückzug ins Private und gibt sich einer Lektüre hin, die ein traditionelles, dekontextualisiertes Liebesideal und ein binäres Geschlechtermodell feiert.⁶³ Joy dagegen verortet Liebe und Sexualität präzise im kulturellen Kontext und erkennt, dass die hegemonialen Praktiken im Kontrast zu ihrem Selbstverständnis stehen. Im Clan eckt sie an, weil sie einen traditionell für Männer reservierten Umgang mit Sexualität pflegt, die sie selbstbestimmt auslebt, ohne an Liebe und Mutterschaft zu denken – aber auch, weil sie Sex zum Tausch einsetzt. So geht sie mit einem Clanmitglied ins Bett, um ihn für die Aktion zur Befreiung Ambers zu gewinnen. An dieser Stelle inszeniert sich Joy als sexuell handlungsmächtiges Subjekt, das «erotisches Kapital» bewusst einsetzt:

Willie war ein wenig älter als ich, aber er kam mir oft vor wie ein überdimensionales Kind, das immer auf der Suche nach einem schönen Spielzeug war. Ich fragte ihn in einem abgeschnittenen Hemd, das mir nur noch bis zum Nabel reichte, und die Hose hing so tief auf meinen Hüften, dass sie den Ansatz meiner Schamhaare erahnen liess. Ein schönes Spielzeug. [...] Ich unterdrückte ein Lächeln und liess meinen Blick ganz langsam an seinem Körper hinabgleiten. Er rückte näher, als würde er mich jeden Moment gegen die Wand pressen wollen [...]. Wie sollte er auch ahnen, dass ich eine kleine, arglistige Spinne war und ihn längst im Netz hatte? (62 f.)

Obwohl sich Joy hier als «kleine, arglistige Spinne», als jenen Part also begreift, der «die Fäden in der Hand hält», wird weder in dieser Verführungspassage noch im anschliessend aus der Retrospektive gerafft dargestellten Sex mit Willie tatsächlich ein Bild weiblicher Ermächtigung gezeichnet. Joy tritt zwar als Subjekt auf, das die Regeln und Techniken sexueller Performanz im Rahmen postfeministischer Ermächtigungsdiskurse und Weiblichkeitstechnologien beherrscht. Allerdings wird hier auch gezeigt, dass deren Verinnerlichung nicht der weiblichen sexuellen Freiheit zugutekommt, sondern in einer (vermeintlich freiwilligen) Selbstobjektivierung – «ein schönes Spielzeug» – resultiert, deren ermächtigendes Potenzial aus feministischer Perspektive wiederholt in Frage gestellt wurde. So schreibt die amerikanische feministische Journalistin Peggy Orenstein in Bezug auf die Selbstobjektivierung junger Frauen und mit Rückgriff auf die Sexualitätsforscherin Deborah Tolman, dass der Anspruch junger Frauen, wie ihre männlichen Altersgenossen sexuell aktiv aufzutreten, inzwischen selbst objektiviert werde: «like identity, like femininity, it, too, has become a performance, some-

63 Zur Domestizierungsfunktion von Liebesromanen für Frauen vgl. zum Beispiel Penny 2014, *Unspeakable Things*, 201–239, vor allem 214 f.

thing to <do> rather than to <experience>». ⁶⁴ Entsprechend konstatiert Tolman: «girls' sexual pleasure is not part of the equation». ⁶⁵ Mit Blick auf das Ermächtigungspotenzial pornografischer Strategien im Rahmen weiblicher Selbstinszenierungen wirft Paula-Irene Villa die Frage auf, ob sich darin nicht vielmehr eine Form der <postfeministischen Maskerade> manifestiere: des Versuchs, sich im Sinne McRobbies als <phallische Frau> eine männlich kodierte Subjektposition anzueignen, ohne die eigene Weiblichkeit zu gefährden. ⁶⁶ Im Rahmen der neoliberalen Ökonomisierung des Sozialen und der Imperative von Autonomie, Leistung und Selbstoptimierung, die individualisiert ausgetragen werden müssten, laute das wichtigste Credo, um keinen Preis Opfer zu sein: «Gerade für junge Frauen muss es doch enorm verlockend sein, aus der Not eine Tugend zu machen und ihre Selbstpornografisierung als handlungsmächtiges Empowerment zu begreifen und zu inszenieren.» ⁶⁷ Laurie Penny schliesslich analysiert sexuelle Selbstverdinglichung als eine Form der Arbeit, die unter den Bedingungen spät-kapitalistischer Gesellschaften zum Erreichen sozialer und ökonomischer Ziele zu leisten sei und weibliche Sexualität generell präge: «Female sexuality, which every day becomes increasingly synonymous with objectification, is work.» ⁶⁸ Sie betont allerdings, dass die *sexuelle Vermarktung* zwar ein von Frauen geforderter Bestandteil ihrer täglichen Arbeit sei, *Sexarbeit* dagegen nach wie vor und wieder zunehmend stigmatisiert, marginalisiert und prekariert werde. ⁶⁹

Ohne diese komplexen Implikationen von sexueller Performanz, (Selbst-)Verdinglichung und Sexarbeit reduktionistisch zusammenführen zu wollen, ist doch zu beobachten, dass sie den diskursiven Rahmen von Joys Selbstobjektivierung bilden. Für Ambers Rettung ist Joy bereit, sexuelle Zeichen zu verkaufen und jene sexuelle Performanz zu leisten, die Mädchen Orenstein zufolge immer früher erlernen ⁷⁰ und deren Beherrschung auch Joy vorführt, nicht zuletzt, wenn sie sich dabei konstant von aussen betrachtet. Den Versuch, sich als Akteurin dieser Verdinglichung zu betrachten, beurteilt sie selbst als naiv, als ihr klar wird, dass sich Willie mit den <Zeichen> nicht zufriedengibt und sie ihm das in Aussicht gestellte tatsächlich <bieten> muss. Den Sex erlebt sie zwar als leidvolle Erfahrung; den nachträglichen Versuch, sich als Opfer und Matthial und Willie als (Mit-)

64 Orenstein (2011) 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, 171.

65 Ebd., 172.

66 Vgl. Villa 2012, *Pornofeminismus?*, 236.

67 Ebd., 242–244, Zitat 244.

68 Vgl. Penny 2010, *Meat Market*, 17.

69 Vgl. ebd.

70 Vgl. Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, zum Beispiel 196.

Schuldige zu definieren, weist sie aber entsetzt von sich, als er ihr bewusst wird.⁷¹ Und schliesslich wird sie für ihren Tabubruch, nicht nur sexuelle Zeichen, sondern Sex zu verkaufen, mit allgemeiner Verachtung bestraft:

Mein bester Freund liess mich wissen, dass er kein Wort hören wollte. Er zeigte es mir mit einem eindeutigen Blick, der so dicht an mir vorbei ins Leere ging, als wäre ich nicht anwesend.

Dafür redeten die anderen. Meine Haut war noch warm von den Decken in Willies penibel reinlichem Bett, als ich schon das Gemurmel verstummen hörte, sobald ich einen Raum betrat. Die Blicke waren kalt, besonders die der Mädchen. Einige davon hätten Willie selbst gern für sich gehabt. Ein paar anderen gefiel Matthial, den ich gerade unsagbar gekränkt hatte. (65 f.)

Joy bekommt hier nicht nur den sexuellen Doppelstandard zu spüren, sondern auch die Diskrepanz zwischen der an Frauen gerichteten Erwartung, ihr erotisches Kapital zur Profitsteigerung einzusetzen, und der Bedingung, die Erträge daraus keineswegs selber kontrollieren zu dürfen – laut Virginie Despentes eines der grössten Tabus überhaupt.⁷² Joy wird vom Clan denn auch mit konsequentem «slut-shaming» bestraft – einer Strategie, mit der allzu selbstbestimmte Frauen auf ihren Platz verwiesen werden,⁷³ gerade auch von anderen Frauen, die im post-feministischen Wettbewerb um ihre Chancen fürchten. Allerdings lässt sich Joy weder von den gehässigen Bemerkungen ihres Freundes, die ihren Beitrag zur Formierung der Rettungsgruppe herabsetzen – «Matthial liess mich über Josh wissen, dass er fünf Leute auf unsere Seite gebracht hatte, während ich mich [...] «mit einem abgerackert» hatte» (69) – noch von den Sanktionen der anderen Clanmitglieder oder den Appellen ihrer Schwester auf «ihren Platz» verweisen. Benkau zeichnet sie als aktives und handlungsfähiges Subjekt; problematisiert wird nicht ihre zuweilen unkonventionelle Sexualität, sondern die Bedingungen, unter denen sie ausgelebt und/oder instrumentalisiert wird. Gerade in der regressiv-futuristischen Verfremdung, in der die mediale Komponente dieser Selbstverdinglichung entfällt, treten diese Bedingungen scharf als heutige hervor.

Grundsätzlich erlebt Joy Sex mit Matthial und später mit Néel zwar als positiv. Benkau lädt die Darstellung sexuellen Begehrens aber auch mit Bedeutungsaspekten auf, die als problematisch, gar antifeministisch gelesen werden könnten. In der Schilderung einer Nacht mit Matthial etwa wird eine irritierende Verbin-

71 Vgl. *Dark Canopy*, 70: «Später hatte ich geweint und wollte ihm das sagen, wollte es so laut brüllen, dass es alle hörten. Ich liess es, als mir klar wurde, was ich damit erreichen wollte. Matthial und Willie sollten sich genauso benutzt fühlen wie ich.»

72 Vgl. Despentes 2009, *King Kong Theorie*, 63–97.

73 Vgl. zum Beispiel Penny 2014, *Unspeakable Things*, 103–107; ebd. 2010, *Meat Market*, 17.

derung zwischen Lust und Schmerz, männlicher Verachtung und Dominanz und weiblicher Unterwürfigkeit gezogen:

Er war wütend auf mich, die ganze Nacht lang hatte ich seinen unterschwelligen Frust in jeder seiner Bewegungen gespürt. Es war schön gewesen. Mir gefiel es, wenn sein Temperament mit ihm durchging, und ich mochte das wund Gefühl zwischen meinen Beinen und die Kratzer, die ich auf Matthials Brust zurückgelassen hatte. Ich glaube, in Nächten wie diesen liebte ich ihn wirklich. (62)

Auch eine spätere sexuelle Begegnung mit Neél weist gewalttätige Züge auf; aus einer physischen Bedrohungsgeste von seiner Seite geht unmittelbar der sexuelle Akt hervor.⁷⁴ Dass Joy die Demonstration phallischer Macht und (latenter) Aggressivität als erregend empfindet, scheint einem in der neueren Romantasy häufigen, von Rana kritisch diskutierten Narrativ zu entsprechen.⁷⁵ Angesichts der im Roman immer expliziteren Denaturalisierung von männlicher Dominanz und weiblicher Unterordnung tendiere ich aber dazu, Joys dargestelltes Begehren mit Bordo im Kontext einer kulturellen Erotisierung phallischer Macht zu lesen.⁷⁶ Darstellungen, die eine aggressiv-dominante, von den Partnerinnen begehrte männliche Sexualität inszenieren, bedienen Bordo zufolge Fantasien bedingungsloser Akzeptanz, in denen männliche Superiorität gerade in Zeiten ihrer fortwährenden Unterminierung symbolisch bekräftigt wird. Während Bordo die Berechtigung von «fantasies of unconditional acceptance» betont, stellt sie fest, dass deren (pornografische) Ausprägungen in der westlichen Kultur fast ausschliesslich männliche Fantasien bedienen und ein hierarchisiertes Geschlechterverhältnis zelebrieren, in dessen Rahmen weibliches Begehren männliche Dominanz letztlich nie in Frage stellen dürfe.⁷⁷ Selbst die Verknüpfung von Sexualität mit (latenter) Gewalt, wie sie auch in der Jugendliteratur zu finden ist, muss vor dem Hintergrund einer fortwährenden Erotisierung männlicher Macht gelesen werden, die sich in männlichen wie weiblichen sexuellen Fantasien niederschlägt. Diese erscheinen somit nicht als Ausdruck «natürlicher» geschlechtsspezifischer «Anlagen»: «Hierbei handelt es sich um sehr prägnante und präzise kulturelle Vorstellungen, durch die die weibliche Sexualität dazu verdammt wird, sich stets nur an der eigenen Machtlosigkeit aufzugeilen, somit also an der Überlegenheit des Anderen», hält Virginia Desportes mit Bezug auf weibliche Vergewaltigungsfan-

74 Vgl. *Dark Destiny*, 329.

75 Rana 2014, *Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction*; dazu auch Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*, 9, 42 f., 50.

76 Vgl. Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 274.

77 Vgl. ebd., 275–277. Zu diesem misogynen Muster in der Pornografie vgl. vor allem Dines 2010, *Pornland*.

tasien fest.⁷⁸ Obwohl Joy also davon ausgeht, dass sie ihre eigenen (sexuellen) Entscheidungen trifft, und sich als autonomes Subjekt begreift, wird bereits in den ersten Kapiteln von Benkaus Zukunftsvision deutlich, dass der (sexuellen) Autonomie und Ermächtigung von Frauen enge Grenzen gesetzt sind, die sich nur durch eine radikale Revision der Geschlechterverhältnisse aufheben lassen. Diese Notwendigkeit wiederum wird im Roman umso stärker betont, als die Grundpfeiler der *gegenwärtigen* in eine *zukünftige* Vergewaltigungskultur extrapoliert werden, in der männliche Herrschaft ihre Basis in starkem Masse aus der sexualisierten Gewalt gegen Frauen bezieht.

Postapokalypse und Rape-Culture: Pathologiebefunde II

Obwohl Joy nie viktimisiert wird, streicht Benkau doch heraus, dass die Zivilisationskatastrophe vor allem für Frauen verheerende Folgen hat. In den Clans sind es männliche Führer, in den durch die Percents kontrollierten Städten die Mitglieder der «Triade», die das Machtmonopol besitzen und an die «Söhne» weiterreichen. Mit Eva Cyba kann das imaginierte (doppelte) Patriarchat generell beschrieben werden als «ein alle Lebensbereiche durchdringendes Herrschaftssystem»,⁷⁹ mit Walby als «a system of social structures and social practices in which men dominate, oppress and exploit women».⁸⁰ Dieses System wird durch die spezifische «Ontologie der Feindschaft» gestützt. Die Clanführer legitimieren die Dämonisierung der Percents über eine Projektion der eigenen Sexismen auf die «Anderen», und stellen so zugleich die eigene (biopolitisch begründete) Verfügungsgewalt über die Frauen in ihrer Gemeinschaft sicher. Die Percents wiederum sichern ihre Macht wesentlich über die Objektivierung und Ausbeutung von Frauen. Resultat ist eine explosive Konstellation, in der sich die «feindlichen Lager» gegenseitig hochschaukeln, in geschlechterpolitischer Hinsicht aber zugleich eine unheilvolle Allianz bilden, in der die weibliche Subordination beständig perpetuiert wird. So erlebt auch Joy direkt oder indirekt alle Facetten patriarchaler Gewalt – in ihrem Clan und in der Kultur der Percents, in die sie nach dem missglückten Rettungsversuch für Amber gerät.

In *Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention* (2002) begreift Sharon Marcus Vergewaltigung als eine Sprache, die einer vergeschlechtlichten Grammatik der Gewalt (*gendered grammar of violence*) unterliegt.⁸¹ Sie schreibt damit gegen Positionen wie die von Susan Brownmiller und

⁷⁸ Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 58.

⁷⁹ Cyba 2004, *Patriarchat: Wandel und Aktualität*, 16.

⁸⁰ Walby 1990, zitiert bei Cyba 2004, *Patriarchat: Wandel und Aktualität*, 15.

⁸¹ Marcus 1992, *Fighting Bodies, Fighting Words*, Zitat 392.

Camille Paglia an, die, wenn auch aus konträren Perspektiven argumentierend, in der männlichen Biologie beziehungsweise ›Natur‹ einen zentralen Faktor für Vergewaltigung orten.⁸² Was Desportes dagegen als «althergebrachte, unerbittliche politische Maschinerie» bezeichnet, die «Frauen [lehrt], sich nicht zur Wehr zu setzen»,⁸³ und sich als «Geschlecht der Angst und der Erniedrigung» zu begreifen,⁸⁴ fasst Marcus als ein System sozial ›geskripteter‹ Interaktionen:

The language of rape *solicits women to position ourselves as endangered, violable, and fearful and invites men to position themselves as legitimately violent and entitled to women's sexual services*. This language structures physical actions and responses as well as words, and forms, for example, the would-be rapist's feelings of *powerfulness* and our commonplace sense of *paralysis* when threatened with rape. [...] Rapists do not prevail simply because as men they are really, biologically, and unavoidably stronger than women. A rapist follows a *social script* and enacts conventional, gendered structures of feeling and action which seek to draw the rape target into a *dialogue* which is skewed against her. [...] His *belief* that he has more strength than a woman and that he can use it to rape her merits more analysis than the putative fact of that strength, because *that belief often produces as an effect the male power that appears to be rape's cause*.⁸⁵

In diesem Sinne schreiben Diskurse die misogynen Bedingungen von Vergewaltigung in die verkörperten Subjekte, ihre Wahrnehmungen und Handlungsmuster ein. Denn die vergeschlechtlichte Grammatik der Gewalt positioniere Männer als Subjekte der Gewalt und Objekte der Angst und Frauen als Objekte der Gewalt und Subjekte der Angst.⁸⁶ Als Modus der Feminisierung von Frauen sei Vergewaltigung eine der zahlreichen Mikrostrategien zur Herstellung und Stabilisierung männlicher Herrschaft.⁸⁷

Die vergeschlechtlichte Grammatik der Gewalt tritt in *Dark Canopy* besonders deutlich zutage, als sich Joy nach der gescheiterten Rettungsmission mit ihrer Kollegin Liza in der Gefangenschaft der Percents wiederfindet.

82 Paglia (1991) begreift Vergewaltigung zwar als eine «Ungeheuerlichkeit, die in der zivilisierten Gesellschaft nicht geduldet werden kann», erklärt sie aber mit dem in der männlichen ›Natur‹ angelegten Drang, sich von der ›Mutter‹ zu befreien und dem «Jagen, Verfolgen und Beute machen» nachzugehen. Anders als Brownmiller folgert sie, dass es die Gesellschaft sei, die Frauen vor Vergewaltigung schütze, es aber letztlich in der Verantwortung der Frauen liege, sich durch entsprechendes Verhalten selbst zu schützen (1993, *Vergewaltigung und der Krieg der Geschlechter*, Zitate 60 und 62).

83 Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 51.

84 Ebd., 37.

85 Marcus 1992, *Fighting Bodies, Fighting Words*, 390, Hervorhebungen M. K.

86 Vgl. ebd., 393.

87 Vgl. ebd., 391.

Sie standen im Kreis um uns herum. Percents. [...] Sie debattierten. Worte auszumachen war kaum möglich, so sehr redeten sie durcheinander. Schwer zu sagen, ob sie stritten oder sich amüsierten. Ihre Mienen waren immer hart, man konnte nicht aus ihnen lesen. Um ehrlich zu sein, wollte ich das auch nicht. Vielleicht machte es Liza ganz richtig. Sie wiegte sich und schien dabei in einer anderen Welt zu sein. In einer besseren, denn sie lächelte debil. Sie erinnerte mich an unser Pferd. Wenn wir es zu lange im Stall einsperrten, schwang es seinen Kopf hin und her. Wenn Menschen brauchen, waren sie auch nur noch wie Tiere.

Auf irgendetwas schienen die Percents sich geeinigt zu haben, denn einer von ihnen trat vor und packte Liza am Handgelenk. Er zog sie auf die Füße. Sie wehrte sich nicht, hing schlaff in seinem Griff, als wäre ihre Haut ein leeres Kleidungsstück. Dass dem nicht so war, erkannte ich an ihrem Schritt. Es tropfte an ihren Beinen herab und roch nach Essig. Pisse stinkt widerlich, wenn man von Panik erfüllt ist. Mir kam Magensäure hoch. «Name!», bellte der Percent sie an. Er hätte ebenso gut verlangen können, sie möge für ihn tanzen. Er schüttelte sie, wiederholte das Wort. «Name. Name! Naame!» Ich zerbiss meine Wut zwischen den Zähnen. Er redete, als sei sie schwachsinnig. Schliesslich erkannte er, dass es zwecklos war. «Wer will sie?», rief er. Plötzlich waren alle still. Manch einer trat von einem Bein aufs andere, die meisten aber standen unbeweglich da. Der Percent, der Liza hielt, wurde ungeduldig, er ruckte an ihrem Arm. «Na los, na los. Wer will sie?» Er packte mit der freien Hand nach dem Saum ihres Pullovers, zerrte ihn hoch und zeigte den anderen ihre Brüste. [...] Mehr Säure kam meinen Hals hoch, mein ganzer Mund war voll von bitterem Ekel. Liza regte sich nicht. (83)

Die Percents erscheinen Joy als monströse Kreaturen, die entsprechend ihrer «Natur» agieren. Tatsächlich aber sind sie als gentechnisch produzierte «künstliche» Männer und Soldaten die fleischgewordenen diskursiven Produkte eines menschlichen Dispositivs:⁸⁸ Diskursives Wissen, nichtdiskursive Praxen und Sichtbarkeiten konstituierten sie als «Übermänner», die, von der hegemonialen Grammatik der Gewalt geformt, diese reproduzieren und potenzieren. Aus ihrer Position als legitimierte «Subjekte der Gewalt» wiederum betrachten sie die Frauen als ihren «rechtmässigen» Besitz und verwickeln sie mittels der Zurschau-stellung physischer Überlegenheit und verdinglichender Praxen in eine Form der Interaktion, die Frauen als «Objekte der Gewalt» und als «Subjekte der Angst» festschreibt. Bezeichnend scheint mir, dass zwischen Percents und Frauen eine geskriptete Interaktion, aber keine «echte» Kommunikation stattfindet. Die Rede der Percents ist den Frauen unverständlich; Liza wiederum antwortet nicht auf die Frage nach ihrem Namen. Sie nimmt jene angstvolle Position ein, die Frauen in der vergeschlechtlichten Grammatik der Gewalt zur Verfügung steht: Sie erstarrt, mental wie physisch, verliert die Kontrolle über Körper und Stimme und gibt nicht nur jede Gegenwehr, sondern buchstäblich ihren «Subjektstatus» auf;

88 Zu diesem Dispositivbegriff vgl. Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 89–97.

eine Lesart, die Joys Perspektive vorgibt, indem sie Liza mit einem Pferd, ihren Körper mit einem «leeren Kleidungsstück» vergleicht. Liza also wird «Objekt der Gewalt»; sie verkörpert das Resultat jener deterministischen Haltung, die Marcus sowohl bestimmten feministischen als auch postmodernen Positionen unterstellt: «in the eyes of all these thinkers, rape has always already occurred and women are always either already raped or already rapable».⁸⁹

Marcus geht es nicht darum, die «Realität» von Vergewaltigungen zu bestreiten. Ihr Ansatz zielt vielmehr darauf ab, Vergewaltigung nicht als determinierenden Faktor im Leben und der Identität von Frauen, sondern als Bestandteil sozialer Skripte zu verstehen, die zwar konstitutiv, aber nicht unveränderbar sind: «The narrative element of a script leaves room and makes time for revision.»⁹⁰ Mithu M. Sanyal greift diesen Ansatz auf, wenn sie in ihrer Schrift *Vergewaltigung* die gesellschaftlichen Auseinandersetzungen um und die historisch jeweils spezifischen Überzeugungen zu Vergewaltigung diskutiert und hinterfragt, «um Vergewaltigung nicht weiter als eine in Granit gehauene Realität zu behandeln».⁹¹

Benkaus Darstellung scheint mir ähnlichen Intentionen geschuldet. Sie stellt sexualisierte Gewalt als machtvolle Strategie und Bestandteil einer misogynen maskulinen Herrschaftspraxis und Bedeutungsökonomie dar, aber, und dies entspricht Marcus' Argument, nicht als unausweichliches «materielles» Faktum, das durch «natürliche» körperliche Überlegenheit gegeben ist und daher auch nicht demystifiziert und bekämpft werden kann.⁹² Tatsächlich lässt sie Joy mit Strategien auf die antizipierte sexuelle Gewalt reagieren, die den von Marcus vorgeschlagenen Methoden zur Sabotage der Vergewaltigungsskripte ähneln: Anstatt sich hochzerren zu lassen, kommt sie allein auf die Füße; anstatt sich anfassen zu lassen, tritt sie zurück; und zu ihrem Erstaunen wird diese Form der Intervention akzeptiert (84). Als sie aufgefordert wird, ihren Namen zu nennen, beschliesst sie, das Schweigen zu brechen und mit den Percents in eine Interaktion zu treten. Sie weiss zwar, dass ihr Name nicht auf ihrer gefälschten Städterinnenmarke steht und ihr dafür die Todesstrafe winkt: «Doch wenn die einzige Möglichkeit, Stolz zu bewahren, lautet, stolz zu sterben, dann nimmt man, was man kriegen kann. Und daher sagte ich laut und klar und ohne jedes Zittern in der Stimme: Joy Annlin Rissel.» (85) Wenn Vergewaltigung also strukturiert ist wie eine Sprache, dann verweigert Joy die ihr zugewiesene Position im Rahmen der vergeschlechtlichten Grammatik sowohl physisch als auch verbal – sie lässt sich weder zum «Objekt der Gewalt» noch zum «Subjekt der Angst» machen, und diese Weigerung, in

89 Marcus 1992, *Fighting Bodies, Fighting Words*, 386.

90 Ebd., 391.

91 Sanyal 2016, *Vergewaltigung*, Zitat 9.

92 Vgl. Marcus 1992, *Fighting Bodies, Fighting Words*, 387.

eine paralyisierte Position zu verfallen, entzieht den potenziellen Vergewaltigern die Grundlage, sie als Objekt wahrzunehmen. Stattdessen besteht Joy auf ihrem Subjektstatus, und verändert so ihre Position im Skript.

In der Folge wird sie, anders als Liza, nicht zum ‹Opfer› bestimmt, sondern, wie der einflussreiche Percent Cloud festlegt, zum ‹Soldaten› (87). Cloud übergibt sie dem Varlet Neél, der sie für das Chivvy trainiert – eine ‹Menschenjagd›, die für die Percents eine *Rite de Passage* darstellt und zugleich, ähnlich wie in Suzanne Collins' Panem die Hungerspiele, einer Machtdemonstration dient. Während ihrer ‹Ausbildung› lebt Joy mit Neél im ehemaligen Gefängnis, das den jungen Krieger*innen als Wohnheim dient. Dort wird ihr erklärt, dass Mädchen ‹Allgemeingut› seien, solange kein Percent ‹Anspruch› auf sie erhebe (105). Entsprechend wird Joy immer wieder zum Ziel sexueller Übergriffe, kann diese aber letztlich stets abwehren, indem sie nicht am Skript partizipiert. Joy verwickelt ihre Antagonisten stattdessen in Gespräche; sie verhandelt, spottet, stellt Fragen, weigert sich, den Blick zu senken. Vor allem mit Neél liefert sich Joy regelmässig ‹Blick›-Duelle und realisiert dabei, ‹dass ich gar nicht so hilflos war›; ihn zu provozieren, ‹nährte die kümmerlichen Reste meines Kampfgeistes› (99). Weil sie sich weigert, als ‹Subjekt der Angst› zu erscheinen, gelingt es ihm nicht, überzeugend als ‹Objekt der Angst› aufzutreten, obwohl er zunächst mit Zorn und Schlägen reagiert. In der Folge versucht Neél im ‹Training›, seinen Status als ‹Subjekt der Gewalt› festzuschreiben, indem er Joy immer wieder weglaufen lässt, um sie dann einzufangen und zu Boden zu werfen. Allerdings ist es weniger die körperliche Gewalt als sein Blick, der sie wiederholt in den paralyisierten Zustand versetzt, den das Skript vorsieht: ‹Er musste sich dazu nicht bewegen, er jagte mich allein mit seinen Augen. Ich versuchte, seinem Blick zu entkommen, aber kaum verengte er die Lider, zurrten sich meine Muskeln zusammen und verweigerten mir die Mitarbeit.› (125 f.) Im körperlichen Kampf weigert sich Joy, Neéls Überlegenheit anzuerkennen; sie reagiert mit konsequenter Gegenwehr, zerkratzt ihm das Gesicht und tritt ihn zwischen die Beine. Durch seinen Blick aber sieht sie sich immer wieder objektiviert, bis sie sich fühlt ‹wie in einer Schneekugel gefangen, die der Percent nach Belieben schüttelte, um mich dann zu beobachten. [...] Ich war nackt hinter dem Glas.› (150 f.) Es ist diese Form der Objektivierung, die Joy nach wochenlangem ‹Training› veranlasst, sich zu verweigern. In einem letzten Gewaltakt versucht Neél, die Frau, die er nicht in den gewünschten ‹Dialog› verwickeln kann, zum Schweigen zu bringen:

Ich wusste, was er hören wollte. Ich sollte ihm sagen, dass er die Befehle gab und ich parierte. Ich rang mit den Worten. Der Teil von mir, der sich etwas aus körperlicher Unversehrtheit machte, hätte ihn auch mit einem der vergessenen Adelstitel angeredet, um freizukommen. Mein Arm tat so weh, dass ich hinter zusammengepressten Lippen

wimmerte. Aber völlig vergessen und verdrängen liess sich mein Stolz nicht. [...] «Du willst also schweigen.» Sein ruhiger, fast resignierter Tonfall beunruhigte mich. «Dann schweig. Schweig doch für immer.» Und dann begann er, mit der freien Hand Schnee über mein Gesicht und meinen Kopf zu schaufeln und festzudrücken. (153)

Obwohl Neél den Versuch, die widerspenstige Frau zum Schweigen zu bringen, freiwillig abbricht und in der Folge auf physische Gewalt verzichtet, unternimmt Joy alsbald einen Versuch, sich wie die Protagonistinnen populärer Rape-Revenge-Filme «als souveränes und vor weiteren Verletzungen geschütztes Subjekt zu rekonstituieren»⁹³. Wie diese tritt sie als «geschlechtliche Grenzgängerin [...]» auf:

Schon vor den Vergewaltigungen fügen sie sich nicht in eine tradierte weibliche Geschlechtsrolle, und sind sie erstmal auf Rache aus, sprengen sie erst recht die Geschlechtergrenzen: Aggressorin zu sein bedeutet, sich (widerrechtlich) die traditionell männlich konnotierte Eigenschaft der Gewaltbereitschaft angeeignet zu haben.⁹⁴

Bezeichnenderweise «rächt» sich Joy auf eine Weise, welche die an ihr verübte Gewalt spiegelt:⁹⁵ Sie schlingt Neél das Seil, mit dem er sie zum Training abführt, von hinten um den Hals, bringt ihn damit nun ihrerseits zum Schweigen, und würgt ihn fast zu Tode.

Fast. Die von Neél ausgeübte Gewalt, die mit der Intention erfolgt, Joy zu «gendern» und auf die weiblich konnotierte Rolle des Opfers festzulegen,⁹⁶ trägt zwar genau wie in den Rape-Revenge-Filmen dazu bei, sie stattdessen als «phallische Frau» hervorzubringen, welche die Selbstjustiz wählt.⁹⁷ Anders als dort wird diese «Selbstermächtigung der Protagonistin zur Gewaltfähigkeit» aber nicht als «eine radikale Form der Selbsttherapie» dargestellt,⁹⁸ sondern als von klein auf trainierte Selbstverteidigungsstrategie. Wenn Desportes schreibt, dass in einer Vergewaltigungskultur «alles unweigerlich darauf ausgerichtet ist, die Frauen zu kastrieren, [...] alles überaus sorgfältig organisiert ist, um zu gewährleisten, dass sie [die Männer, M. K.] triumphieren, wenn sie sich an Frauen vergreifen, ohne dafür wirklich etwas aufs Spiel setzen zu müssen»,⁹⁹ dann führt Joy dem Gewalttäter mit ihrem Angriff vor Augen, dass er sehr wohl etwas zu verlieren hat, wenn er sich an ihr vergreift. Rachefantasien spielen durchaus eine Rolle – «Ich konnte ihm aus meiner Position nicht in die Augen sehen, dabei hätte es mich interessiert,

93 Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 9.

94 Ebd., 10f. Mit letzterer Aussage beruft sich Reifenberger auf Kathrin Friedrich (2008).

95 Im Rahmen des Rape-Revenge-Zyklus wird dieser Spiegeleffekt auffallend oft durch eine «Zurück-Vergewaltigung» des Täters durch die Opfer-Täterin erzielt, vgl. ebd., 94.

96 Zu diesem «gendernden» Effekt sexualisierter Gewalt vgl. Sanyal 2014, *rape revisited*, 235 und 244f.

97 Zu diesem Muster vgl. Reifenberger 2013, *Girls with Guns*.

98 Vgl. dazu ebd., 9.

99 Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 53.

ob sie wohl hervorquollen» –, aber Joy schreckt, anders als die Opfer-Täterinnen der Rape-Revenge-Szenarien, vor dieser Fantasie zurück: «Meine Grausamkeit schockierte mich.» (203)

Da der Roman für junge Erwachsene die für Jugendromane üblicherweise geltenden Grenzen bezüglich expliziter Gewaltdarstellungen oft überschreitet, lässt sich Joys «Selbstkorrektur» nicht als Rücksicht auf die Zielgruppe interpretieren. Vielmehr scheint sie dem Versuch geschuldet, die Frau weder zur eigentlich «monströsen» Figur zu stilisieren¹⁰⁰ noch den Opfer-TäterInnen-Binarismus und den «Geschlechterkampf» unter neuen Vorzeichen fortzuschreiben. Stattdessen realisiert der Text eine Strategie der «Deeskalierung», die Raum zur Reflexion der Skripte bietet. So denkt Joy abends beim Einschlafen erstmals über Gewalt als soziales Symptom statt als Ausdruck «natürlicher» Dispositionen nach:

Ich schloss nicht aus, dass er mir den Angriff mit dem Seil doch noch übelnehmen und mich strafen würde. Andererseits ... nach dem letzten Angriff, am Waldrand im Schnee, schien er zufrieden mit mir gewesen zu sein. Und auch diesmal hatte er kein Wort darüber verloren, dass ich ihn fast erdrosselt hätte. Er nahm es mit der gleichen Selbstverständlichkeit hin, wie er mich geschlagen und fast umgebracht hätte. Vielleicht bewirkte diese Welt, in der man Gehorsam mit Zusammenhalt verwechselte, dass auch jene die Brutalität zu schätzen lernten, die in Wahrheit an ihr zweifelten? (206f.)

So banal diese Überlegung erscheint, weist sie doch auf einen Erkenntnisprozess hin. Zunächst nämlich betrachtet Joy die Percents als uniforme Masse potenzieller Vergewaltiger, die systematisch von der «Waffe Penis»¹⁰¹ Gebrauch machen. Aus den Erzählungen ihres Clans und ihren Erfahrungen in der Gefangenschaft der Percents hat sie gelernt, Vergewaltigung analog zu Susan Brownmillers berühmter These von 1975 als «eine Methode bewusster systematischer Einschüchterung [zu begreifen, M. K.], durch die *alle Männer alle Frauen* in permanenter Angst halten»¹⁰². Vergewaltigung wurde in diesem Verständnis, wie Mithu Sanyal betont, zum «Ursprungsmythos des Patriarchats» – aber auch zu einem «Ursprungsmythos» der zweiten Welle der Frauenbewegung, die mit Berichten, Protesten und politischen Aktionen auf ihre Fatalität aufmerksam machten.¹⁰³ Problematisch ist dieser «Ursprungsmythos» dann, wenn er Vergewaltigung «na-

100 Die Beobachtung, dass Opfer-Täterinnen oft als «monströs» inszeniert werden, hat Feministinnen zur Kritik am Rape-Revenge-Film veranlasst (vgl. Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 10f. und 61–76).

101 Brownmiller 1978, *Gegen unseren Willen*, 19.

102 Ebd., 22, Hervorhebungen im Original.

103 Sanyal 2014, *rape revisited*, 237f. und 240f., Zitat 240.

turalisiert». ¹⁰⁴ So leistet Brownmiller, die Vergewaltigung in *Gegen unseren Willen* als Herrschaftsinstrument im Rahmen spezifischer Gesellschaftsordnungen analysiert und eine notwendige Debatte ausgelöst hat, dieser ‹Naturalisierung› letztlich ebenfalls Vorschub, wenn sie die ‹im Mann angelegte Fähigkeit zu vergewaltigen und die entsprechende Verletzlichkeit der Frau› als ‹ebenso in unserer Physiologie begründet [begreift] wie der eigentliche Geschlechtsakt selbst›: ¹⁰⁵ ‹Es ist dem Bauplan der Geschlechtsorgane, um den man nicht herumkommt, zuzuschreiben, dass der Mann der natürliche Verfolger des Weibes war und die Frau seine natürliche Beute.› ¹⁰⁶

Joy, die gelernt hat, Vergewaltigung als ‹natürliches› Herrschaftsinstrument zu begreifen, erkennt allerdings bald, dass Neél zwar den Habitus dominanter, gewalttätiger Männlichkeit verinnerlicht hat, von der ‹Waffe Penis› aber keinen Gebrauch macht. Das ‹Aggressor/Jäger-Stereotyp› ¹⁰⁷ sagt ihm in der sexuellen Komponente überhaupt nicht zu. ‹Weiber zu schänden, ist nicht nach meinem Geschmack›, erklärt er lapidar, und auf Joys Einwand – ‹Das hast du zweifellos schon ausprobiert› – erwidert er nur: ‹Oft genug gesehen.› (196) Neél gibt an dieser Stelle zu erkennen, dass er sich der Vergewaltigungskultur bewusst ist, die er – im Sinne ‹komplizenhafter Männlichkeit› – meist schweigend hinnimmt. Mehrere Textpassagen zeigen ihn aber als ‹Opfer› von Spott und Hohn, weil er nicht aktiv partizipiert: In seiner Kultur ‹werden Männer, die sich selbst nicht als Jäger und die Frauen nicht als Beute betrachten, nicht als echte Männer wahrgenommen› ¹⁰⁸ und mit sozialen Sanktionen bestraft. ¹⁰⁹ Vergewaltigung erscheint so weder als individuelles Verbrechen noch als Folge der ‹Natur› der Geschlechter, sondern als Ausdruck einer sexistischen Struktur, die, wie Julia Serano betont, Männer *und* Frauen betrifft:

The truth is that rape culture is a mindset that affects each and every one of us, shaping how we view and respond to the world, and creating double binds for both women and men. I call this phenomenon the predator/prey mindset, and within it, men can only ever be viewed as sexual aggressors and women as sexual objects. [...]

¹⁰⁴ Vgl. dazu ebd., 243.

¹⁰⁵ Brownmiller 1978, *Gegen unseren Willen*, 21.

¹⁰⁶ Ebd., 23.

¹⁰⁷ Vgl. Serano 2008, *Why Nice Guys Finish Last*, 228. Den Hinweis auf diesen Text verdanke ich Sanyal.

¹⁰⁸ Sanyal 2014, *rape revisited*, 242 f.

¹⁰⁹ Vgl. zum Beispiel *Dark Canopy* 104–106; von Neél wird behauptet, er sei schwul, weil er sich nicht an sexuellen Übergriffen beteiligt und zu viel Zeit mit seinem Freund Graves verbringt (vgl. *Dark Destiny*, 445).

Just as it is difficult for women to navigate their way through the world, given the fact that they are nonconsensually viewed as prey, it is often difficult for men to move through a world in which they are nonconsensually viewed as predators.¹¹⁰

Im Falle der ›Percents‹ wird das ›Aggressor/Jäger-Stereotyp‹ zusätzlich durch die Kategorie ›race‹ verschärft: Ist Vergewaltigung der ›Ursprungsmythos‹ ihres Patriarchats, so trägt die diskursive Ontologisierung ihrer ›anderen‹, ›rassisch‹ markierten Körper zu ihrer generalisierenden Festschreibung auf die Rolle der triebgesteuerten ›Raubtiere‹ bei. Dass die Gewalt, die Neél Joy zufügt, ebenfalls explizit im Jäger-Beute-Schema verortet ist, erklärt Joys Misstrauen gegenüber seiner Beteuerung, sich nicht an sexuellen Übergriffen zu beteiligen. Joy selbst, die für sich eine Identität als ›Kriegerin‹ beansprucht und sich beständig in die maskuline symbolische Ordnung einzuschreiben sucht, tritt mit der Betonung ihres Status als ›Soldat‹ allen Versuchen entgegen, ihr die Rolle des ›Mädchens‹, und damit des ›natürlichen Opfers‹ beziehungsweise der ›Beute‹ aufzudrängen. ›Was immer es bedeutete, ein Soldat zu sein, es rettete meine Haut‹ (106), reflektiert sie, nachdem ein Übergriff durch Neéls Verweis auf ihren Status verhindert wurde: Schutz vor Vergewaltigung bietet ihr in diesem Skript nur die ›männliche‹ Identifizierung.

Auf die Problematik dieser ›Identifizierung‹ weist schon Read hin. Sie analysiert in *Female Avengers* die Beziehung zwischen Feminismus und Rape-Revenge-Erzählungen auch anhand der ›Story‹ von ›femininem Opfer‹ und ›feministischer Heldin‹, ›discursively constructed ideas of the feminine and the feminist‹.¹¹¹ In ihrer Auseinandersetzung mit diesen Narrativen und ihrer (feministischen) Rezeption kommt sie zum Schluss, dass ›in attempting to transcend the gap between desire and reality, feminism creates another gap between the *feminine victim* ›who is forced to give up‹ and the *feminist heroine* ›who refuses to‹.¹¹² Zugunsten einer feministischen ›Story‹, so Read, würde Femininität immer wieder desartikuliert und stattdessen auf die ›Maskulinisierung‹ der Rächerin fokussiert: Die ›feministische‹ Lesart bedinge in dieser Gleichung die Unterdrückung von Femininität.¹¹³ Diese These korrespondiert mit einer Erkenntnis der Psychologinnen Sharon Lamb und Lyn Mikel Brown, die zwei dominierende, jungen Mädchen als sich ausschliessende Alternativen präsentierte Identifikationsangebote ausmachen:

[...] the culture ultimately offers a girl two models for female identity. She can be 'for the boys' – dress for them, perform sexually for them, play the supportive friend or

110 Serano 2008, *Why Nice Guys Finish Last*, 228 und 230f.

111 Read 2000, *The New Avengers*, Zitat 7.

112 Ebd., 8.

113 Ebd., 8f.

girlfriend. Or she can be 'one of the boys', an outspoken, feisty girl who hangs with the guys and doesn't take shit.¹¹⁴

Peggy Orenstein, welche die aktuelle *girlie*-Kultur aus feministischer Perspektive betrachtet, hält das zweite Modell für so restriktiv wie das erste – nicht zuletzt, weil es Freundschaft und Solidarität unter Mädchen erschwere: «a girl who is «one of the boys» separates herself from her female peers, puts them down, is ashamed or scornful of anything associated with conventional femininity».¹¹⁵ Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Jessica K. Taft in ihrer Studie zu jugendlichen Aktivistinnen, die sich im Rahmen ihrer Identitätskonstruktionen immer wieder von einem traditionelleren Verständnis von «girlhood» und damit auch von «femininen» Altersgenossinnen distanzieren würden.¹¹⁶ Anstatt Weiblichkeit zu verachten, so Orenstein, sollten Mädchen lernen, Weiblichkeitsbilder kritisch zu hinterfragen.¹¹⁷ In Bezug auf die Rape-Revenge-Szenarien erachtet Read gerade die *Koprsenz* widersprüchlicher Erzählungen, wie sie sich in der Transformation zwischen «femininem Opfer» und «feministischer Rächerin» aufwiegt, als fruchtbar, «since it is in the very struggle between such stories that meaning is produced».¹¹⁸

Genau diese Verhandlung widersprüchlicher «Stories» und Weiblichkeitsbilder findet sich auch in der Erzählung von «femininem Opfer» und «feministischer Heldin» in *Dark Canopy*. Zunächst dominieren klare Dichotomien. Joy entspricht jenem Modell der «feministischen» Heldin, die sich weigert, aufzugeben; sie ist «one of the boys», eine junge Frau «who doesn't take shit», die sich als «Kriegerin» statt als «Kleines» identifiziert, sich gegen traditionellere «weibliche» Lebensentwürfe ausspricht, deren Vertreterinnen bemitleidet und Gewalt gegen ihre Verursacher zurückrichtet oder präventiv anwendet.

Ihre Kontrastfigur ist Amber, die als besonders «feminine» Figur gezeichnet wird. Im Clan wird sie «Amber-Hasenfuss» genannt (30), weil sie stets zur Vorsicht drängt; sie wünscht sich ein «gutes, sicheres Leben» (31), wie Joy es ihrer Ansicht nach mit Matthial führen könnte; und sie wird als emotionale, kommunikative Person gezeichnet, die sich über Joys Schweigsamkeit ärgert (25–37). Anders als Joy gelingt es ihr nicht, sich aus dem Hinterhalt der Percents zu befreien, und während Joy nach ihrer Gefangennahme zum «Soldaten» ausgebildet wird, wird sie als «Dienerin» an einen Percent verkauft, der sie missbraucht und vergewaltigt. Die Spuren dieser Gewalt schreiben sich tief in Ambers Körper ein. Als Joy sie zum ersten Mal auf der Strafe trifft, registriert sie «ihre geröteten Wangen,

114 Lamb/Brown 2006, zitiert in Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, 151.

115 Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, 151 f.

116 Vgl. Taft 2011, *Rebel Girls*, vor allem 71–96.

117 Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, 152.

118 Read 2000, *The New Avengers*, 10.

die tiefen Ringe unter ihren Augen, ihr strähniges Haar, die schmutzbesudelten Kleider». Sie sieht die geduckte Körperhaltung, Ambers Gewichtsverlust und ihre Art, zu Boden zu blicken, «als erwartete sie eine Strafe, sobald sie jemanden ansah» (174) oder als wären «ihre wunden Augen zu müde, um aufzusehen» (175). Ambers Körpersprache und der das «Subjekt» konstituierende Verlust des «Blicks» ist für Joy leicht deutbar:

Wenn man einer so zähen, starken Frau wie Amber ihr Leid ansah, dann musste es grösser sein als das, was ich hätte ertragen können. Ich wollte es nicht, aber plötzlich sah ich Amber ohne diese schmutzigen Lumpen am Leib vor mir. Nackt, knochig und voller Spuren auf der Haut, wie sie sich Schutz suchend zusammenrollte. (176)

Während Joy als Figur dargestellt wird, die sich aggressiv verteidigt, wird Amber aus ihrer Perspektive unverkennbar als «feminines Opfer» gezeichnet, das (sich) aufgegeben hat und die erlittene Gewalt gegen sich selbst richtet – nach Despentès die gegenwärtig «einzig geduldete Einstellung»¹¹⁹ in Bezug auf erlittene sexuelle Gewalt. Beim zweiten Treffen fallen Joy die «ineinandergekrallten Hände und die bis aufs Fleisch abgeissenen Fingernägel auf. Selbst die Haut über den Fingergelenken war abgefressen. Blutschlieren überzogen ihre Finger.» (404) Joy weiss bis zu diesem Zeitpunkt nicht mit Sicherheit um die Vergewaltigungen, weil Amber auf ihre Fragen nicht antwortet, aber sie sucht und findet diese Antworten in Ambers Körpersprache: «Ich verfolgte jede ihrer Bewegungen. Die kleinen, lautlosen Schritte. Den gesenkten Kopf unter einer grossen Kapuze. Die Art, wie sie die Arme vor dem Körper hielt, als müsse sie jederzeit einen Angriff abwehren.» (402) Amber, so die implizite Aussage, ist von den Vergewaltigungen so gezeichnet, dass sie die Dinge nicht einmal mehr beim Namen nennen muss. Der Fokus auf Ambers verletzten Körper stellt auf der einen Seite die «brutale Realität von sexualisierter Gewalt als misogynen Verbrechen»¹²⁰ heraus und vermeidet auf der anderen Seite eine Erotisierung und mögliche «Komplizenschaft» im «Spektakel der sexualisierten Gewalt»¹²¹. Die Entscheidung für eine «off-stage-Darstellung» des Gewaltaktes ist, wie Kokkola festhält, im Jugendroman häufig; sie diene dazu, die LeserInnen zu «schützen», habe aber auch den Effekt, das Verbrechen mit Schweigen zu umgeben.¹²² Auch in *Dark Canopy* ist diese Ambivalenz nicht von der Hand zu weisen. Die Darstellung des fast gänzlich stummen Vergewaltigungsopfers, das weder gegen den Missbrauch protestieren noch ihn in Worte fassen kann, verweist zwar, wie Reifenberger in Bezug auf ähnliche Kon-

119 Despentès 2009, *King Kong Theorie*, 54.

120 Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 45.

121 Ebd., 90.

122 Vgl. Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, 173–175.

stellationen im Film festhält, «auf eine Sprachlosigkeit der Frau in der männlich dominierten Gesellschaft», hat aber auch problematische Aspekte:

In dieser Figur verdichtet sich ein grundsätzliches Problem der Weiblichkeitskonstruktionen des Genres: Den Opfern mangelt es, vor allem nach der Vergewaltigungserfahrung, an Artikulationsfähigkeit. [...] Das sprachlose Opfer des Rape-Revenge-Films entspricht natürlich dem genretypischen Weltentwurf einer *rape culture*, in der sexualisierte Gewalt totgeschwiegen und die Frau zum Schweigen gebracht, nicht gehört oder für unglaublich befunden wird. Dennoch bestätigt die Figurenzeichnung die Auslöschung des weiblichen Subjekts durch die Vergewaltigung [...]. Damit reproduzieren viele Rape-Revenge-Inszenierungen ein Weiblichkeitsbild der subjektlosen, weil in der patriarchalen Kultur sprachlosen Frau, wie sie von poststrukturalistischen feministischen Theorien kritisiert wird.¹²³

Diese «Auslöschung» des weiblichen Subjekts, dem nach der Vergewaltigung die Artikulationsfähigkeit fehlt, wird durch Joys Perspektive untermauert. Genau wie Liza ist Amber in Joys Augen «nicht mehr sie selbst, sondern nur noch wie eine Hülle» (403). Auch hier wird Vergewaltigung also problematischerweise als kompletter Verlust des Subjektstatus gedeutet. Anders als der Opfer-Täterin des Rape-Revenge-Films kommt Amber noch nicht einmal die Möglichkeit der körperlich ausagierten «Ermächtigung» durch Rache zu; diese Rolle ist für Joy reserviert. Amber bleibt auf das weitgehend stumme feminine «Opfer» reduziert. Im Gegensatz zu dem der meisten anderen jugendliterarischen Missbrauchsopfer folgt ihr weiterer Weg keinem «narrative of recovery», wie es Kokkola ausmacht: Weil missbrauchte Teenager, so Kokkola, als «Abjekte» aus der symbolischen Ordnung herausfallen würden, werde der Rückgewinn von Sprache, gerade in Form der Artikulation des Missbrauchs, als Wiedergewinn der Subjektivität inszeniert, indem das «abjekte» Subjekt entlang aetoronormativer diskursiver Regeln wieder in die symbolische Ordnung integriert werde.¹²⁴ Amber dagegen verstummt nachhaltig; von Neél wird sie wiederholt als «Geistermädchen» bezeichnet.¹²⁵ Einzig ihr verletzter Körper spricht. Mary Ann Doane entlarvt weibliche Stummheit in dieser Form als charakteristisches Motiv der Rape-Revenge-Struktur: «This muteness is in some ways paradigmatic for the genre. For it is ultimately the symptoms of the female body which «speak» while the woman as subject of discourse is inevitably absent.»¹²⁶

Auch dieser Fokus auf den verletzten Körper bei Absenz der Stimme aber lässt sich widersprüchlich deuten. Zum einen kritisieren Feministinnen, dass in der gegenwärtigen westlichen Kultur nur *eine* Vergewaltigungserzählung toleriert

123 Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 65 f., Hervorhebung im Original.

124 Vgl. Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, 175–181.

125 Vgl. zum Beispiel *Dark Destiny*, 219, 234 und 344.

126 Doane 1984, zitiert bei Read 2000, *The New Avengers*, 85.

werde: Diejenige, in der Vergewaltigung als das Schlimmste, was einer Frau passieren könne, das Opfer unwiderruflich beschädige und zum Schweigen bringe. Trotz ihrer umstrittenen Haltung zu Vergewaltigung kritisiert Paglia dieses Narrativ übereinstimmend mit Desportes, Sanyal und Marcus: «Das ganze System heute ist darauf abgestellt, einem den Eindruck zu vermitteln, dass man für alle Zeit gezeichnet ist, wenn einem so etwas passiert.»¹²⁷ In einem Essay in *Bitch Media* stellt Vanessa Veselka fest, dass «[w]ith all the media coverage and attention paid to rape victims in recent years, we still lack models that praise women for getting on with their lives rather than just getting through them». Stattdessen werde mit der Figur der «Collapsible Woman» ein «Ideal» vergewaltigter Weiblichkeit beschworen, die unter keinen Umständen über das Trauma hinwegkommen könne und nur noch in Bildern öffentlichen Zusammenbruchs intelligibel sei.¹²⁸

Auf der anderen Seite lässt der immer wieder auf Ambers «beschädigten» Körper gelenkte Blick Parallelen zu den narrativen Strategien in *Céleste* sichtbar werden. Während Céleste als Allegorie für die durch die phallische Zukunftsgesellschaft versehrte Natur steht, inszeniert der kulturkritische Ansatz in *Dark Canopy* Amber als Allegorie einer patriarchalen Vergewaltigungskultur. Einen ähnlichen Ansatz vertritt auch Kokkola mit Rückgriff auf Reynolds in Bezug auf die von ihr untersuchten Jugendromane:

If we accept that the abused adolescents in these novels represent their cultures as a whole, they reveal a society on the brink of collapse. [...] Rendered abject by their abuse, these teenagers have been pushed outside society, but they are not simply being punished for failing to protect their bodies. They have come to stand for all that is wrong with the world, all that we would like to abject.¹²⁹

Wenn Amber auf diese Weise als kulturkritische Allegorie einer misogynen Kultur gelesen wird, erscheint Joy im Gegenzug als Subjekt, das diese Kultur auf ihre Bedeutungen befragen lernen muss, ehe es handlungsfähig werden kann. Joy tritt zwar wie der Erzähler in *Céleste* als Deuterin der Zeichen auf, aber ihre erste Reaktion auf Ambers versehrten Körper ist die einer Verwerfung: Sie will «nicht wahrhaben, was sie durchmachte» (406), geht auf Distanz zu ihr und ihren Erfahrungen. Als Amber ihre Vermutung zu erkennen gibt, Joy «würde dasselbe durchmachen wie sie», verwirft sie diesen Gedanken als «lächerlich» (404). Als Amber der in der Vergewaltigungskultur angelegten Zuschreibung, eine Frau, die unter den Folgen sexualisierter Gewalt nicht vollständig zerbreche, müsse ja eine

127 Paglia 1993, *Die Vergewaltigungsdebatte, Fortsetzung*, 72.

128 Veselka 1998, *The Collapsible Woman*, in: *Bitch Media*, 31. 12. 1998, www.bitchmedia.org/article/the-collapsible-woman (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

129 Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*, 204.

«Hure» sein¹³⁰ – «Dich von ihnen vögeln lassen, damit sie gut zu dir sind» (405) –, Ausdruck verleiht, reagiert sie mit einem unwirschen «Kannte sie mich wirklich so schlecht?» (405). Und als Amber meint, es bleibe einem ja letztlich nichts anderes übrig, als sich zu unterwerfen, versichert sich Joy in Abgrenzung zu dieser Position verzweifelt ihrer eigenen Identität: «Ich war immer noch eine Kriegerin, immer noch das Messermädchen. Und immer noch hatte ich eine Mission. Ich war hier, um Amber zu retten.» (406)

Joy setzt sich also im Rahmen einer maskulinen Bedeutungsökonomie und unter Distanzierung vom femininen «Opfer» erneut als Subjekt. Allerdings ist diese Setzung nun zum ersten Mal als problematische erkennbar, denn Joy wird bewusst, dass sie Nähe und Solidarität mit Amber verunmöglicht: Selbst noch im Versuch, sie zu retten, schafft sie über die zwanghafte Abgrenzung eine unüberbrückbare Distanz. Joy reflektiert nicht nur Ambers, sondern die eigene Sprachlosigkeit; den Unwillen, Amber zuzuhören, und den Wunsch, sich von ihr und ihren Erfahrungen abzugrenzen. Unfähig, Amber in den Arm zu nehmen, lässt sie sich von ihr umarmen, «[v]orsichtig nur, mit viel Distanz zwischen unseren Körpern und noch mehr zwischen unseren Seelen» (406). Joys Bestreben, sich in der symbolischen Ordnung als «phallische Frau» zu setzen, wird als eine Überlebensstrategie dargestellt, die ihren Preis hat. So entstehen im ganzen Text keine wirklichen Beziehungen zwischen ihr und anderen Frauen, und diese Unmöglichkeit weiblicher Bindungen wird als Bedingung *und* Effekt des Systems sichtbar.

Im Rahmen der extrapolierten Männerherrschaft garantieren Frauen mit ihrer schlecht oder unbezahlten (Reproduktions-)Arbeit den Fortbestand des Systems, und sie agieren dabei in einer Umwelt, in der sie von Gewalt und institutionalisiertem Sexismus bedroht sind: Vergewaltigung ist, mit Despentés gesprochen, das «Herzstück»¹³¹ dieser Kultur, sie erscheint als «Produkt und als zentrales Symptom der Machtrelationen einer patriarchalen Gesellschaft»¹³². Zusätzlich verschärft wird die Lage durch die Darstellung der «Percents» als einer «Männlichkeit in der Krise». Das genetische Material zu ihrer Reproduktion geht ihnen aus, und um das drohende «Aussterben» zu verhindern, werden Frauen, wie Neél Joy verrät, gewaltsam in ein neues «Optimierungsprogramm» gezwungen: «Die Rede ist von einer ganzen Versuchsreihe von Frauen, die sich im Chivvy beweisen müssen und dadurch vorsortiert werden.» (320)

In diesem System ist also grundsätzlich jede Frau unterdrückt; allerdings verwirft der Text die Idee einer kollektiven weiblichen Opferidentität. Auf der anderen

130 Vgl. zum Beispiel Serano 2008, *Why Nice Guys Finish Last*, 230.

131 Despentés 2009, *King Kong Theorie*, 55.

132 Reifenberger 2013, *Girls with Guns*, 37.

Seite imaginiert er aber auch keine Möglichkeiten einer kollektiven weiblichen Widerstandspolitik. Die Strategien, mit denen Frauen in diesem Männerregime um ihr Überleben kämpfen, unterscheiden sich enorm. Joy lernt all diese Strategien – vom Rückzug ins Private über die Sicherung eigener Ansprüche bei Verzicht auf Systemkritik bis zum radikalen Bruch mit der Gesellschaft – über entsprechende Vertreterinnen kennen. Ihre Schwester Penny vertritt als ›Ehefrau‹ und Mutter einen Lebensstil, für den Joy nur Verachtung übrig hat. Mina, Partnerin des Regenten Cloud, der «Anspruch» auf sie erhoben hat, arrangiert sich mit den von ihm vertretenen Regeln und trägt sie im Austausch für Unversehrtheit und Teilhabe an seinen Geschäften mit (vor allem 170f.). Aus Joys Perspektive wird sie als ›Mittäterin‹ charakterisiert: Als eine der Frauen, die, gemäss des auch in der feministischen Debatte diskutierten Begriffs, «in der patriarchalen Kultur Werkzeuge entwickeln und sich zu Werkzeugen machen lassen, mit denen sie das System stützen und zu dessen unentbehrlichen Bestandteil werden können».¹³³ Zu Alex, der einzigen Frau, die einem Kreis von RebellInnen aus Menschen und Percents *innerhalb* der Stadt angehört, entsteht keine Bindung, weil Alex in Joy nur eine Konkurrentin um die Gunst der Männer sieht.

Amber wiederum verkörpert die ›Story‹ vom ›femininen Opfer‹, dem angesichts der aktuellen Parameter nur die Aufgabe von Stimme und Handlungsmacht bleibt. Als Neél Joy anbietet, Anspruch auf sie zu erheben, um sie vor dem Chivvy zu retten, nimmt Joy sein Angebot stattdessen für Amber in Anspruch und stellt die Freundin vor die Wahl:

Ich legte meiner Freundin eine Hand auf die Schulter und sah sie fest an. «Ich muss dich etwas fragen. Es ist wichtig, also denk gut nach. Angenommen, du könntest wählen. Freiheit oder Sicherheit. Amber, was wäre deine Wahl?»

Sie biss sich auf die Unterlippe und zog mit den Schneidezähnen etwas rissige Haut ab. Ein kleiner Blutfleck blieb zurück. «Es gibt keine Sicherheit.»

«Und wenn es sie gäbe?»

«Was denkst du denn?» Sie klang fast aggressiv. «Ich war lange genug frei – wir waren es beide. Was hat die Freiheit uns gebracht?» (407)

Joy dagegen gibt ihren Autonomieanspruch nie auf – selbst dann nicht, als ihr Sicherheit und mit Néel ein Liebespartner winken, den sie tatsächlich begehrt und von dem sie geliebt wird. Sie beharrt darauf, sich freizukämpfen, anstatt sich seinem wohlmeinenden Sicherheitsdispositiv zu unterwerfen. «Das ist kein Leben für mich», sagt sie zu Neél. «Ich brauche Freiheit. Ich will meine eigenen Entscheidungen treffen. Ich muss ... den Himmel über mir sehen können.» (354) Alldings wird auch ihre Figur ambivalent besetzt. Auf der einen Seite verkörpert

133 Thürmer-Rohr 2004, *Mittäterschaft von Frauen*, 85.

sie als ermächtigt Subject die Story der «feministischen Heldin», insofern sie Freiheit den Vorrang vor Sicherheit gibt; auf der anderen Seite aber wird deutlich, dass sie diese Freiheit und Handlungsmacht nur unter Preisgabe einer «femininen» Identität und einer Bindung zu anderen Frauen zu erlangen imstande ist.

Auf weniger passive Weise als Amber drückt also auch Joy aus, was mit dieser Welt nicht stimmt. Allerdings durchläuft sie einen Erkenntnisprozess, in dessen Verlauf sie erkennt, dass sie mit ihrer Form der Ich-Setzung nichts an den vergeschlechtlichten sozialen Skripten ändert, und dass sie das, was mit dieser Welt nicht stimmt, artikulieren muss, um eine Veränderung herbeizuführen. Als sie im zweiten Teil der Dialogie in die Stadt zurückkehrt, um den von ihrem Clan schwer verletzten Neél wiederzufinden, und sich ihren Lebensunterhalt in einer von Percents frequentierten Bar verdient, wird sie zum dritten Mal mit der ganzen Tragweite vergeschlechtlichter Gewalt konfrontiert. Schockiert vom Anblick eines Percents, der ein Mädchen an einem Seil hinter sich herzieht und sie in der Bar auf die Knie und zwischen seine Beine zwingt, «ihre Wange dicht an die Beule in seiner Hose»¹³⁴ drückt, stellt sie zum ersten Mal eine Verbindung zwischen dem «femininen Opfer» und ihren eigenen Erlebnissen her:

Ihr Anblick paralyisierte mich [...]. Ich fühlte mich so massiv in meine eigene Vergangenheit gedrängt, dass mein Sichtfeld schrumpfte und von aussen langsam schwarz wurde. Schwarz wie der Sack, den sie mir damals über den Kopf gezogen hatten. (294)

Obwohl Joy in der Folge erneut versucht, sich von den Erfahrungen des «Opfers» sexueller Gewalt zu distanzieren, erkennt sie doch, dass die Gemeinsamkeit leidvoller Erfahrungen schwerer wiegt als die Differenzen:

Dieses Mädchen war nicht ich und der Percent war nicht Neél. Ja, auch Neél hatte mich wie einen Hund an einem Seil durch die Stadt gezogen. Aber niemals hatte er mich gegen meinen Willen unsittlich berührt. Niemals hatte er mich gezwungen, ihn zu berühren. Nie hatte er mich gedemütigt als sich selbst. Und trotzdem, stellte ich verwirrt fest, hatte alles, was er getan hatte, Narben hinterlassen. Man konnte sie nicht sehen wie bei Neél, aber jetzt spürte ich sie. Sie machten meine Haut steif und unbeweglich. Ich konnte mich nur mit Mühe rühren, musste mich zwingen, die Küche zu verlassen, in der ich vor der Wahrheit Schutz gesucht hatte. Die Stadt war noch immer ein Kessel aus Gewalt und Demütigungen, und noch immer traf es die Schwächsten, während die, die vorgaben, stark zu sein, wegsahen. (295 f.)

Es ist die Erkenntnis, dass Schweigen eine Form der «Mittäterschaft» darstellt, die Joy zum ersten Mal eine politische Entscheidung treffen lässt, denn «[w]enn ich wegsah, würde auch ich zum Monster werden, ganz still, von innen heraus» (297). Sie tritt zurück in den Schankraum und konfrontiert den Percent, die Zuschauer und das Mädchen mehrfach mit den Worten «Es ist nicht richtig! [...] Es. Ist.

134 *Dark Destiny*, 294. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

Nicht. Richtig!» (298). Obwohl sie keine unmittelbare Auflösung der Situation erreicht, sondern schliesslich von ihrem Arbeitgeber in die Küche gesperrt wird, ist sie von der Richtigkeit ihres Auftritts überzeugt: «Diese Schlacht musste nicht hier und heute entschieden werden. Wichtig war, dass sie mich gehört hatte. Dass die Percents mich gehört hatten.» (299)

Es gehört zur Stärke von Benkaus Diologie, dass sie das (keineswegs futuristische) Leiden von Frauen kompromisslos darstellt und *zugleich* eine Figur kreiert, die an ihrem Anspruch festhält. Angesichts patriarchaler Gewalt werden ein Rückzug der Frauen aus dem öffentlichen Raum in die vermeintliche Sicherheit einer privaten Zweierbeziehung nach traditionellem Rollenmuster, oder aber eine Kollaboration mit den bestehenden Verhältnissen, wie sie Mina realisiert, zwar als nachvollziehbare Überlebensstrategien, nie aber als tragfähige soziale Lösungen dargestellt. Noch wichtiger ist vielleicht, dass der Text die Grenzen der «phallischen» Subjektposition aufzeigt, die Joy einzunehmen versucht. Die Storys von «feministischer Heldin» und «femininem Opfer» bleiben zwar erhalten. Allerdings tun sich gerade in der Verhandlung dieser Narrative Möglichkeiten ihrer Destabilisierung auf. So wird immer deutlicher, dass Joys Setzung als Subjekt *in* der maskulinen Bedeutungsökonomie keine Transformation, sondern lediglich eine *Verschiebung* der vergeschlechtlichten Hierarchien generiert. Erst in der offenen Konfrontation mit einer Vergewaltigungskultur, die verschiedene Positionen der «Mittäterschaft» umfasst, findet Joy nicht nur eine Möglichkeit, den eigenen Heilungsprozess einzuleiten, sondern die Notwendigkeit zu artikulieren, das Skript zu ändern. Dass dies letztlich nur geschehen kann, wenn nicht nur die Position der «Objekte», sondern auch die der «Subjekte der Gewalt», der «predators», entnaturalisiert wird, deutet sich in Joys zweiter Botschaft an das junge Mädchen an: «So muss es nicht sein! Sie sind nicht alle so. Es gibt andere! Kämpfe! Gib nicht auf, hörst du?» (299) Ambiguität, Ambivalenz und Unsicherheit treten nicht nur in der Verhandlung widersprüchlicher Weiblichkeitsbilder zutage, sondern manifestieren sich vor allem auch in den konfligierenden Geschichten von (postapokalyptischer) Männlichkeit, die der Text erzählt.

Verletzliche Körper und die Diskursivierung hegemonialer Männlichkeit

Percents sind keine Menschen, aber sie sind Männer. Und zwar ausschliesslich: Es *gibt* keine weiblichen Percents. *Percent* zu sein bedeutet ganz automatisch, *Mann* zu sein. Das widerspiegelt sich in der Anrufung durch die «anderen»: Wann immer sie ihn nicht beim Namen nennt und damit individualisiert, bezeichnet Joy Neél als «(der) Percent» oder «(der) Mann». Männlichkeit und «Percent»-Sein werden, in Abwandlung der traditionellen Gleichsetzung von *Mensch* und Mann,

auf Ebene der *histoire* als essenzielle Einheit gefasst. Die Essenzialität dieser Einheit, durch die Anrufung immer wieder bekräftigt, wird auf Diskursebene allerdings von Beginn an problematisiert. Denn die Percents sind und erfahren sich zwar als (essenzielle) «Männer», aber sie sind (und erfahren sich) auch als *menschengemachte* Männer. Diese Erfahrung wird perpetuiert im über Generationen weitergegebenen Wissen zum eigenen biotechnologischen «Ursprung»; sie manifestiert sich in der militärischen Struktur, in deren Kontext die Percents entstanden sind und die sie nach ihrer Machtübernahme aufrechterhalten; und sie zeigt sich in ihrer Praxis, die Namen ihrer Kinder den Büchern menschlicher Autoren zu entnehmen, die dann verbrannt werden, um die Singularität des Benannten zu betonen¹³⁵ – lauter Praxen also, die noch in der Negation den subjektivierenden Diskursen Rechnung tragen. Schliesslich offenbart sich die Erfahrung «essenziellen» *Gemachtseins* in der Beziehung zwischen Percents und ihren Mentoren, die Erstere ab dem vierten Lebensjahr in kleinen Gruppen gross- und auf die Ausfüllung einer bestimmten Rolle hin erziehen. Als Neél einen Auftrag seines Mentors Cloud ablehnt, hält Cloud ihm seine Abhängigkeit vor Augen:

[Neél:] «Der Auftrag bedeutet, dass ich für dich sterben soll, ob in der Fremde oder hier. Warum sollte ich das tun?»

Mit einem Krachen stellte Cloud den Becher auf den Tisch. «Weil ich dich zu diesem Zweck geschaffen habe.»

Neél schluckte. «Das hast du nicht. Du hast mich ausgebildet, das ist alles.»

«Das ist das Gleiche!», erwiderte Cloud zornig. «Ich habe dich grossgezogen und zu einem Mann gemacht, einem Mann, der tut, was getan werden muss – egal wie riskant es ist. [...]»¹³⁶

Die Anrufung als «Mann» oder als «Percent» ist also nie (nur) eine Benennung, die etwas vorsprachlich «Gegebenes» in Worte fasst, um ihm einen gesellschaftlichen Ort zu geben (oder zu verwehren). Sie ist, um mit Butler zu sprechen, vielmehr zugleich «ein Modus – eine Disposition oder eine konventionelle Haltung –, der das Subjekt anruft und konstituiert»,¹³⁷ ein illokutionärer, nicht «nur» ein perlokutionärer Akt:¹³⁸ Eine «bestimmte gesellschaftliche Existenz des Körpers [wird] erst dadurch möglich, dass er sprachlich angerufen wird». ¹³⁹ Obwohl die «Percents» auch als geschlechtslose oder androgyne «Spezies» hätten geschaffen werden können, ist ihre Existenz auch in der fiktiven zukünftigen Gegenwart nur

135 Vgl. *Dark Canopy*, 110 f. und 224.

136 *Dark Destiny*, 134.

137 Butler (1997) 1998, *Hass spricht*, 10.

138 Zu Butlers Rezeption von Austins Sprechaktheorie vgl. ebd., vor allem 11 f.

139 Ebd., 14.

als vergeschlechtlichte denk-, leb- und lesbar.¹⁴⁰ Das zugewiesene Geschlecht bildet so in Butlers Sinne eine Bedingung des Subjektwerdens, denn die Konzeption der Percents als *Männer* geht der Behauptung eines eigenen *Subjektstatus* voraus. Geschlecht ist «[...] die *obligatorische Anweisung an den Körper*, ein kulturelles Zeichen zu werden bzw. sich den geschichtlich beschränkten Möglichkeiten entsprechend zu *materialisieren*, und zwar nicht nur ein- oder zweimal, sondern als *fortdauernder, wiederholter leiblicher Entwurf*.»¹⁴¹ Die Percents wurden als «rechtlose und leicht nachzuproduzierende Spezialeinheit»¹⁴² im militärischen Kontext *als Männer von Männern* konstituiert, und sie materialisieren sich, den «geschichtlich beschränkten Möglichkeiten entsprechend», die durch dauerhaften Krieg geprägt sind, als «fortdauernder, wiederholter leiblicher Entwurf» im Rahmen einer spezifischen Form kriegerischer, phallischer Männlichkeit. Als «gemachte» Männer illustrieren sie so wie kaum eine andere mir bekannte populäre Figur eine fundamentale Erkenntnis der Männlichkeitsforschung, die Todd W. Reeser in seiner Einführung in die *Masculinity Studies* zusammenfasst:

Instead of thinking about masculinity as a pure social or linguistic construct, it could be considered as an *in-between phenomenon*. Masculinity is constructed, is built up through ideology, domination, practice, language, and other related elements. Precisely because it is *built up*, it cannot be simply disbanded but should be taken as *in place*, rather than as *essential*. It is the *perceived naturalness* and the *repeated build-up* over time and over generations, in such a deep and profound way (on the body, in creation myths, and in other ways that make it appear natural), that mean that it cannot simply be undone, that *its construction is in essence natural*, or at least *natural-appearing*. In this case, the key question would be not so much whether masculinity is *nature or nurture*, but *what the actual process of the construction of masculinity is*. How does masculinity get built up over time? What are the techniques by which masculinity is constructed? It is not what masculinity *is*, or the end result of a series of constructs of masculinity, that is important. Rather, it is the process of the construct of masculinity that matters, the way in which masculinity is built up and made to appear natural and eternal.¹⁴³

Ausgehend von diesem konstruktivistischen Ansatz, der «Männlichkeit» sowohl als «in place» als auch als «built up» begreift, und der den Analysefokus auf den Prozess der Konstruktion von Männlichkeit legt, bieten sich der Analyse mehrere Ansatzpunkte. Zum Ersten fordert «der Percent», vom Text inszeniert als mate-

140 Zur selben Erkenntnis gelangt Julia Spahn in Bezug auf die dezidiert männliche Konzeption des Roboters Art in Bernard Becketts *Genesis*, vgl. Spahn 2016, *Is the Reader Human?*, 159, diskutiert im Kapitel *Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen*.

141 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 205, Hervorhebungen M. K.

142 *Dark Canopy*, 317.

143 Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, 51 f., Hervorhebungen M. K.

realisiertes Subjekt einer präzisen geschlechtlichen Anweisung, dazu auf, die diskursiven Bedingungen, Ideologien, Praktiken, Techniken und Beschränkungen dieser Materialisierung im Atopos einer fiktiven Zukunft zu erkunden, und diese Erkundung auf die Konstruktion von Männlichkeit inner- und ausserhalb des Textes auszudehnen. Zum Zweiten ist die (reine) Männergesellschaft der (mutterlosen) Percents, die stets mit den von Männern angeführten Clans beziehungsweise deren ebenfalls mutterlosen Söhnen kollidiert, interessant mit Blick auf die Bedeutungen, die homosozialen Strukturen in der Konstitution von Männlichkeit zugewiesen werden. Zum Dritten ist die dem «Percent» eingeschriebene, ambivalente Fixierung auf eine Form der aggressiven und kriegerischen und zugleich auf Gehorsam, Unterordnung und Uniformität festgelegten Männlichkeit aufschlussreich mit Blick auf die Debatten über Privilegien wie Zwänge hegemonialer Männlichkeit, die im Text verhandelt werden. Zum Vierten bietet der kunstvoll ge- und beschaffene und, wie bereits gezeigt wurde, durchaus als «queer» lesbare Körper «des Percents» Möglichkeiten der subversiven Durchquerung nicht nur von Konzepten hegemonialer Männlichkeit und Sexualität, sondern auch von vergeschlechtlichten, rassistischen und nationalistischen Zuschreibungen. Und fünftens fungiert (nicht nur) der «Percent» als Figur, die aktuelle Diskurse um das «Krisenwesen Mann» sowohl spiegelt als auch transformiert.

Eine umfangreiche Analyse dieser Prozesse und Techniken, Männlichkeitsdiskurse und -konstrukte wäre zweifellos ein lohnendes Unterfangen, gerade aus feministischer Perspektive. «[...] what is ultimately at issue in masculinity studies is, or should be, the *effect* of masculinity construction *on women*», schreibt etwa Calvin Thomas in seinem Versuch, das Verhältnis von Männlichkeitsforschung und Feminismus als produktives, nichtusurpatorisches zu deklarieren: «Situating within this horizon, masculinity studies can be not the betrayal or appropriation of feminism but rather one of its valuable and necessary consequences.»¹⁴⁴ Obwohl es auch mir primär um die Frage geht, welche Bedeutung den im Text verhandelten Männlichkeitskonstruktionen in Bezug auf Weiblichkeit und Geschlechterverhältnis zukommt, möchte ich doch auch die im Text prominent thematisierten «Dominanzverhältnisse *unter* Männern»¹⁴⁵ reflektieren. Diese Notwendigkeit ergibt sich auch, aber nicht nur, aus der Erkenntnis, dass sich männliche Herrschaft ganz wesentlich auch im Verhältnis *zwischen* Männern konsolidiert.¹⁴⁶

144 Thomas 2002, *Reenfleshing the Bright Boys*, 64. Zum spannungsreichen Verhältnis von Männer- und Frauenforschung siehe zum Beispiel Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, vor allem 91–108.

145 Vgl. Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 95, Hervorhebung M. K.

146 Vgl. hierzu insbes. Bird 1996, *Welcome to the Men's Club*.

Nach Auffassung des Soziologen Michael Meuser neigt sowohl die frühe Frauenforschung als auch die frühe, vor allem britische Männerforschung dazu, mit einem Patriarchatsbegriff zu operieren, der zwar zentrale Mechanismen und Institutionen männlicher Dominanz und weiblicher Unterdrückung beleuchtet, aufgrund seines systemischen Charakters aber auch einen gewissen Determinismus in der Bestimmung ›des Mannes‹ als dem «Geschlecht der Unterdrückung» zugehörig beziehungsweise als «Agenten der Unterdrückung» aufweist.¹⁴⁷ Meusers Kritik am Patriarchatskonzept richtet sich besonders auf den Umstand, dass dieses «[s]owohl auf der analytischen Ebene wie auf derjenigen der politischen Praxis [...] dazu [tendiert], Handlungsspielräume und Binnendifferenzierungen zu vernachlässigen».¹⁴⁸ Für seine eigene wissenssoziologische Analyse präferiert er daher aufseiten der feministischen Forschung die (von ihm so genannte) *gender*-Perspektive, die einen «differenzierenden Blick auch auf männliche Lebenszusammenhänge [postuliert], ohne allerdings die Machtrelation aus dem Auge zu verlieren»,¹⁴⁹ und in der die Orte und Praktiken untersucht würden, in denen die Geschlechtskategorien *hervorgebracht* würden, die im Patriarchatskonzept als den oppressiven Praktiken *vorausgehend* erscheinen würden.¹⁵⁰ Auf Seite der Männlichkeitsforschung stützt sich Meuser auf den von der australischen Soziologin Raewyn Connell entwickelten Begriff der «hegemonialen Männlichkeit»; ein Ansatz, der ihm zufolge «sowohl den Determinismus des Patriarchatskonzepts vermeidet als auch Dominanzverhältnisse *unter* Männern systematisch berücksichtigt».¹⁵¹ Nach Connell gewinnt hegemoniale Männlichkeit ihre Kontur und Autorität stets innerhalb einer doppelten Relation zum anderen *und* zum eigenen Geschlecht: Sie konstituiert sich sowohl in Beziehung zu Weiblichkeit als auch zu untergeordneten Männlichkeiten, die nicht eliminiert, sondern unterworfen und/oder unterdrückt und desartikuliert würden.¹⁵² Hegemoniale Männlichkeit meint so eine soziale Vorherrschaft (*social ascendancy*), die über ein Zusammenspiel sozialer Kräfte erreicht wird, oft *auch* auf Gewalt beruht, aber über sie hinaus bis in die Organisation des privaten Lebens und der sozialen Prozesse

147 Vgl. Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 96 und 97. Meuser legt seine Kritik am Programm der Patriarchatsanalyse im Rahmen der men's studies vor allem am Beispiel des Werks des britischen Soziologen Jeff Hearn dar, vgl. ebd., 96–99.

148 Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 83. Zu Meusers differenziert dargelegter Kritik am Patriarchatskonzept vgl. weiter ebd., 80–84 und 96–99.

149 Ebd., 85.

150 Vgl. ebd., 87.

151 Ebd., 99, Hervorhebung M. K.

152 Connell 1987, *Gender and Power*, 183 f. Als eine wichtige ›Form‹ untergeordneter Männlichkeit nennt Connell wie auch die spätere, sich auf sie beziehende Männlichkeitsforschung homosexuelle Männlichkeit.

hineinwirkt.¹⁵³ Sie beruht, wie jede Hegemonie, auf einem breiten Mass an Zustimmung und «Komplizen- bzw. Mittäterschaft» (*consent* und *complicity*), die sich Connell zufolge vor allem dadurch erklärt, dass die meisten Männer von der Unterordnung der Frauen profitieren würden, und sie basiert auf bestimmten Männlichkeitsmodellen und -idealen, die vielen Männern als Orientierungsmuster dienen, auch wenn sie wenig mit der Lebensrealität der meisten Männer zu tun haben.¹⁵⁴ Der Kern von Connells Konzept hegemonialer Männlichkeit fasst diese, so Meuser, als «Konfiguration von Geschlechtspraktiken [...], welche insgesamt die dominante Position des Mannes im Geschlechterverhältnis garantieren».¹⁵⁵ Mit der von den «Percents» – als «Agenten der Unterdrückung» – dominierten Gesellschaft entwirft Benkau zunächst zweifelsfrei eine Art «Superpatriarchat», das all die von Feministinnen wie MännerforscherInnen analysierten Merkmale des Patriarchats als «zentrales Prinzip der Vergesellschaftung der Geschlechter»¹⁵⁶ enthält. Zum Ersten basiert es, wie bereits gezeigt, auf der männlichen Kontrolle der weiblichen Arbeitskraft, des weiblichen Körpers, der weiblichen Sexualität und der Reproduktion. Es reproduziert sich zweitens im Rahmen homosozialer Strukturen in Erziehung, Ausbildung, Soldatenstand und Regierung, die, obwohl und gerade weil ihrerseits hierarchisch, männliche Dominanz absichern. Im Rahmen dieser homosozialen Strukturen und Gruppen, so Sharon R. Bird, werden hegemoniale Männlichkeitsnormen wie insbesondere «emotional detachment, competition, and the sexual objectification of women» perpetuiert, und abweichende Bedeutungen unterdrückt.¹⁵⁷ Genau diese Werte finden sich in den sozialen Strukturen der Percents wieder. Männliche Initiationsrituale (wie die rituelle Menschenjagd, aus der erfolgreiche Varlets als Soldaten und damit als Männer hervorgehen, die einen eigenen Haushalt gründen und eine Frau beanspruchen dürfen), Konkurrenz, Rivalität und institutionalisierter Wettbewerb unter Soldaten aller Hierarchiestufen (die am gewalttätigsten im Chivvy zum Tragen kommen) und die geteilte, stets verächtliche, fast immer gewalttätige Referenz auf Frauen als Objekte des Tausches¹⁵⁸ (die Joy während ihrer Zeit im Gefängnis am eigenen Leib erlebt), strukturieren das Zusammenleben unter und zwischen den Geschlechtern. Zum Dritten finden sich in Form der institutionalisierten (Ursprungs-)Erzählungen (von der siegreichen «Rasse»), Körpertechnologien

153 Ebd.

154 Ebd., 184f.

155 Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 101.

156 Ebd., 80.

157 Bird 1996, *Welcome to the Men's Club*, 122.

158 Vgl. vor allem Reesers Rezeption von Eve Sedgwick's Studie *Between Men (Masculinities in Theory)*, 55–71).

(wie militärischem Drill) und Ritualen (wie dem Chivvy oder der öffentlichen Verspottung von Menschen am Jahrestag der Übernahme) die Orientierungsmuster und Handlungspraxen, welche dominante Männlichkeit konstituieren. Und schliesslich ist mit diesem literarischen Patriarchat eine deterministische Komponente verknüpft, die der Text nicht auflösen kann oder will.

Auf der anderen Seite aber wird die «Konfiguration von Geschlechtspraktiken», die Männer und Frauen als monolithische, antagonistische Einheiten eines unausgeglichene Machtverhältnisses festschreiben,¹⁵⁹ im Text unterwandert, wenn Männlichkeit auf allen Ebenen des Textes *diskursiviert* wird. Aus soziologischer Perspektive beschreibt Meuser diesen Prozess einer zunehmenden «Diskursivierung von Männlichkeit» mit Ulrich Beck als Folge einer «erlittene[n] Emanzipation»¹⁶⁰, neutraler als Folge eines als krisenhaft empfundenen Umbruchs, der zu einer «erhöhten lebensweltlichen Reflexivität» führt, «als deren Folge Deutungsmuster zumindest zeitweise manifest werden».¹⁶¹ Die Diskursivierung von Männlichkeit werde aus modernisierungstheoretischer Perspektive als «Indikator einer schwindenden Fraglosigkeit» analysiert;¹⁶² sie habe auch zur Folge, dass männliche Herrschaft «in wachsendem Masse verteidigt und gerechtfertigt werden [muss]»¹⁶³. Wie dieser Diskursivierungsprozess im literarischen Rahmen funktioniert und welche Effekte er in Bezug auf die Verhandlungen von Geschlecht und Geschlechterverhältnis zeitigt, möchte ich nun anhand von vier verschränkten Narrativen zeigen: dem Erkenntnisprozess, den Joy durchläuft; der «Dekonstruktion» des phallischen Körpers; dem Entwicklungsprozess der beiden männlichen Hauptfiguren Néel und Matthial, und der Pathologisierung von (hegemonialer) Männlichkeit.

Wie bereits gezeigt wurde, begreift Joy «die Percents» zunächst als uniforme «Masse» von Tätern, nicht als Individuen. Im Rahmen eines Konflikts, der ihre gesamte Biografie geprägt hat, hat sie gelernt, jeden Percent als «Gattungswesen» beziehungsweise als Vertreter eines gesichtslosen, kollektiven Feinds anzusehen, den es um jeden Preis zu vernichten gilt. Liest man Benkaus Dialogie mit Butlers Überlegungen zur Regulierung von Affekten unter «den aktuellen Bedingungen von Krieg und gesteigertem Nationalismus», dann lassen sich die starken Emotionen, mit denen Joy sowohl auf «die Percents» im Allgemeinen als auch auf Néel im Besonderen reagiert, als Ausdruck und Effekt einer politischen Affektregulierung

159 Zu dieser Kritik am Patriarchatskonzept vgl. Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, zum Beispiel 83–87.

160 Beck 1990, *Der späte Apfel Evas*, 199.

161 Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 12 f.

162 Ebd., 13.

163 Meuser 2004, *Junge Männer*, 370.

deuten, die «das Kriegseingagement im Allgemeinen und das nationale Zugehörigkeitsgefühl im Besonderen zu stärken» sucht¹⁶⁴. Butler zufolge lässt sich Krieg als «ein Geschehen verstehen, das Bevölkerungen aufteilt in einerseits diejenigen, um die getrauert werden kann, und andererseits diejenigen, um die nicht getrauert werden kann».¹⁶⁵ Im Rahmen der von ihrem Clan vorgegebenen «Ontologie der Feindschaft» und der mit dieser Ontologie verknüpften Interpretationsrahmen und Deutungsmuster hat auch Joy gelernt, welches «Leben» als schützens-, bewahrens- und betrauernswert und welches Leben noch nicht einmal als «Leben» betrachtet werden kann¹⁶⁶ – «Nur ein Karnickel, ein Percent. Einer von Tausenden. Der Feind» – sagt sie sich, als sie den jungen Varlet im Intro mit dem Messer bedroht.¹⁶⁷ Wie ihre AltersgenossInnen hat Joy von klein auf gelernt, «den Percents» keinen Subjektstatus zuzuschreiben und stattdessen Affinität für alle zu empfinden, die ihr «ähnlich» sind. So taucht die Leidensgeschichte der Percents in den Erzählungen der Clans, anders als die der Menschen, nicht auf; als Mina Joy diesen Teil der Geschichte vorhält, reagiert Joy mit Abwehr, weil sie noch nicht bereit ist, dem Leben der «Percents» Wert und der «eigenen» Gruppe Destruktivität zuzusprechen.¹⁶⁸ Ihre Essenzialisierung «der Percents», die ihre Entmenschlichung legitimiert, offenbart sich besonders deutlich in einem Gespräch mit Neél, das in Bezug auf die verwendeten Naturmetaphern Parallelen zur Naturalisierung von Geschlechterdifferenzen aufweist:

«Sind Menschen einander ähnlich?», fragte ich, ohne Neél anzusehen. «In deinen Augen, meine ich? Kannst du ein Mädchen mit braunem Haar von einem anderen unterscheiden?»

«Du stellst sehr eigenartige Fragen.» Er lachte ein bisschen. «Aber ja, ich könnte das, wenn es sich nicht um Geschwister mit identischem Erbmaterial handelt.»

«Die nennt man eineiige Zwillinge.»

«Zwillinge, ach so. Alles ausser Zwillingen kann ich gut unterscheiden, ja.»

«Woran?», fragte ich [...].

«Menschen sind ein bisschen wie Bäume», sagte Neél. «Sie sind alle aus Holz, aber das Holz ist anders. Die Zweige wachsen anders, die Stämme sind unterschiedlich, die Borke auch. Und die Blätter und Blüten. Wusstest du, dass jedes Blatt an jedem Baum eine einzigartige Struktur hat?» [...]

164 Vgl. Butler 2009, *Krieg und Affekt*, Zitate 23 und 20. Butler bezieht sich in ihren Überlegungen vor allem auf die Kriege, welche die USA nach dem 11. September 2001 in Irak und Afghanistan führ(t)en.

165 Ebd., 18.

166 Ich führe hier die Überlegungen von Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, und Butler 2009, *Krieg und Affekt*, zusammen, da sie Übereinstimmungen in der Analyse dominanter Deutungsmuster aufweisen.

167 *Dark Canopy*, 8.

168 Vgl. *Dark Canopy*, vor allem 316–318.

«Wenn wir Bäume sind, was seid ihr Percents dann?», fragte ich und zog eine Augenbraue spöttisch in die Höhe.

«Andere Bäume?»

Ich lachte. «Nee. Ihr seid euch zu ähnlich, um Bäume zu sein. [...] Ihr seht alle gleich aus. Vielleicht jünger oder älter, mit glattem oder vernarbtem Gesicht, in Standardkleidung oder im Wollpullover – aber eigentlich alle gleich. Ihr seid wie die eineiigen Zwillinge ... Wie hast du das eben genannt? Mit identischem Ermaterial.»¹⁶⁹

Während Neél das Beispiel der Bäume aufführt, um eine Gemeinsamkeit herzustellen, die ihrerseits auf Vielfalt und Singularität beruht (auch wenn sie Privilegien und Achsen der Differenz ausblendet), nutzt Joy die Metapher, um Differenz zu naturalisieren und auf der Gegenseite sowohl Alterität als auch Uniformität zu behaupten. Eine wiederkehrende Zuschreibung, die ebenfalls zum vergeschlechtlichten Kern der ›Ontologie der Feindschaft‹ führt, ist ihre Behauptung, Percents besäßen keine Gefühle. Auch dieser ihnen attestierte Mangel dient ihrer ›Entmenschlichung‹. Entsprechend tritt die Diskursivierung sowohl der ›Ontologie der Feindschaft‹ als auch ›der Percents‹ in jenem Moment an die Stelle ihrer Essenzialisierung, in dem Joy feststellt, dass Neél durchaus Gefühle für andere hegt, etwa für einen Percent namens Graves, mit dem er seit Jahren befreundet ist:

Ich hatte bis heute nicht gewusst, dass es Percents gab, die ihm nahestanden. Offensichtlich – und ich gestand es mir nur ungern ein – war er anders als die anderen. Ich hatte mir in den letzten Jahren eingeredet, dass der Varlet, der mich im Wald verschont hatte, der einzige *andere* Percent war. Etwas Besonderes. Aber auch Neél war anders. Besonders. Und Graves. Vielleicht waren auch noch andere anders. Die Idee, dass es Percents gab, die in ihrem eigenen System, in den Ketten ihrer eigenen Vorschriften gefangen waren wie wir Menschen, rüttelte einerseits an allem, was ich zu wissen geglaubt hatte, und war andererseits – seit ich einen Einblick in Neéls Welt bekommen hatte – schrecklich leicht vorstellbar.¹⁷⁰

Emotionalität und Bindungsfähigkeit gelten (nicht nur) der Jugendliteratur in der Auseinandersetzung mit ›künstlichen‹ Figuren wie Robotern, Cyborgs oder Klonen generell als Gradmesser oder gar als ›Garant‹ von ›Menschlichkeit‹.¹⁷¹ (Nicht nur) in *Dark Canopy* aber ist die vergeschlechtlichte Komponente dieser Zuschreibung unverkennbar. Denn ›der Percent‹, der vonseiten der Clans als gefühlslose Kampfmaschine imaginiert wird (und werden muss), damit ihm das Recht auf ›Leben‹ abgesprochen werden kann, erweist sich in Joys Reflexion

¹⁶⁹ Ebd., 243 f.

¹⁷⁰ Ebd., 228 f.

¹⁷¹ Vgl. zum Beispiel die Bestimmungs- und Abgrenzungsversuche von Adam in Bernard Becketts *Genesis*, oder der ›Menschen‹ gegenüber von ›Cyborgs‹, dargestellt in den Kapiteln *Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen* sowie *Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter*.

nicht nur als Opfer stereotyper Zuschreibungen, sondern auch als ›Gefangener‹ eines Systems, das ihm lediglich bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten erlaubt und andere verwehrt. Die Darstellung von Joys Erkenntnisprozess knüpft damit an einen Diskurs an, der Männer nicht nur als »Benefiziar« patriarchaler Strukturen betrachtet,¹⁷² sondern ihre Position als »eigenartige Kombination von Macht und Machtlosigkeit« beschreibt und die »Gleichzeitigkeit von Privileg und Leid« konstatiert.¹⁷³ Reeser differenziert diesen Ansatz, indem er ihn um die vermeintlichen Kontraste von Freiheit und Beschränkung ergänzt: Während Männlichkeit im kollektiven Imaginären im Kontrast zu Weiblichkeit mit Freiheit assoziiert sei, verweist er auf die Verbindlichkeit von Männlichkeitsnormen, die gerade aufgrund der Illusion von Freiheit besonders schwer zurückzuweisen seien: »The idea of freedom and solitude and of the man who needs no one is part and parcel of the illusion of freedom, an illusion that helps insure its own subjugation to a larger and more powerful ideology of masculinity in the first place.«¹⁷⁴

In Zeiten des Kriegs wird diese Gleichzeitigkeit von Privileg und Zwang, Freiheit und Begrenzung besonders prekär. Butler hält fest, dass Kriegspolitik von Versuchen geprägt sei, eine Vorstellung von Subjektivität hervorzubringen, »die von dem Wunsch nach Undurchdringlichkeit getragen ist«, und dass sie eine Nation »als ein Subjekt zu bestimmen [sucht], das dauerhaft vor feindlichen Übergriffen geschützt ist«,¹⁷⁵ und im Gegenzug Vorstellungen von gegenseitiger Verantwortlichkeit und Abhängigkeit von sich weist. Versuche dieser Art werden in Joys Welt von Menschen wie Percents unternommen. Beide Gruppen sind darum bemüht, die eigene »Destruktivität [...] als *gerecht* und die Möglichkeit [der] eigenen Zerstörung als *undenkbar* dar[zustellen]«¹⁷⁶. Beide setzen zu diesem Zweck auf zwei korrespondierende Strategien, die von Zwängen wie Privilegien begleitet sind: auf die »Entmenschlichung« des ›Anderen‹ und die Reproduktion einer Männlichkeit, welche die eigene Undurchdringlichkeit, Abgrenzbarkeit und Souveränität verkörpern soll.

Die »Entmenschlichung des Anderen« durch sexualisierte Gewalt auf der einen und rassistische Stereotypisierungen auf der anderen Seite wird von Joy und Neél zunehmend der Fraglosigkeit enthoben. Zu einem Zeitpunkt, zu dem sie bereits eine fragile Freundschaft entwickelt haben, reflektieren sie ihre Gegnerschaft als Resultat jener »Ontologie der Feindschaft«, die für die eigene Soziali-

172 Zu dieser Diagnose der Patriarchatsanalyse vgl. kritisch Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 83.

173 Zu dieser Perspektive der kritischen Männerforschung vgl. ebd., 95.

174 Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, 25.

175 Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 30f.

176 Ebd., 31, Hervorhebungen im Original.

sation und das jeweilige ›Fremdbild‹ von Kind auf prägend war: «Für ein Stück Käse, Wurst und Brot, schiess ich viele Menschen tot», singen Neél zufolge die jungen Percents, während Joy berichtet, dass die Menschenkinder johlen: «Soll er brennen, der Percent, soll er brennen. Soll er kochen in seinem Blut, denn gut durchgekocht, schmeckt er gut.»¹⁷⁷ Beide lernen, die Denk- und Handlungsweisen des jeweils anderen im Rahmen rassistisch-sexistischer Diskurse zu lesen, die sich, wie alle Diskurse, «als Resultate historischer Prozesse herausgebildet und verselbständigt» haben,¹⁷⁸ und in denen bereits Kinder auf antagonistische Rollen mit wenig Handlungsspielraum eingeschworen werden. Letzteres wird vor allem an Neéls jungem Schützling Edison gezeigt, der seine Freizeit einem Spiel namens «Rebellenjagd» widmet.¹⁷⁹ Obwohl Joy und Neél im Lauf ihrer Beziehung lernen, die Skripte hinter den Denk- und Handlungsweisen des jeweils anderen zu erkennen, ohne sie zu legitimieren, ist sich insbesondere Joy der Schwierigkeiten bewusst, die mit dem Versuch verbunden sind, hegemoniale Diskurse zu überwinden. Denn nicht nur sind diese Diskurse «überindividuell» und «transportieren ein Mehr an Wissen, als den einzelnen Individuen bewusst ist»;¹⁸⁰ sie bedienen auch spezifische Machtinteressen und sind umso wirkmächtiger, als sie Orientierungsmuster für die einzelnen Subjekte bereitstellen. «Keiner von ihnen ist wie der andere, auch wenn sie dich das glauben machen wollen», erklärt Joy einer jungen Städterin, die ihre Beziehung zu Neél mit Unverständnis quittiert. «Das ist nur ein Trick, damit du dich angesichts ihrer grossen Zahl kleiner fühlst. In Wahrheit ist jeder Percent ein einzelner Mann, mit eigenem Charakter und eigener Meinung.» Als die junge Frau daraufhin antwortet, dass das tatsächlich weniger gefährlich klinge, entgegnet Joy sofort: «Aber das ist es nicht.»¹⁸¹ Auf der einen Seite spiegelt Joys Aussage damit einen Ansatz der feministischen Männerforschung, die Ideologien und Bilder universaler phallischer Einheit zu unterwandern sucht, um auf die historische Kontingenz und je spezifische Kontextualität von Männlichkeit zu verweisen; ein Ansatz, der sich besonders deutlich bei Susan Bordo findet:

But actual men, even men who are unambivalent in their acceptance of male domination as the natural order of things, are not 'one.' For actual men are not timeless symbolic constructs, they are biologically, historically, and experientially embodied

177 *Dark Canopy*, 363f.

178 Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 88.

179 Vgl. *Dark Canopy*, 359.

180 Jäger 2001, *Diskurs und Wissen*, 88.

181 *Dark Destiny*, 325.

beings; the singular, constant, transcendent rule of the phallus is continually challenged by this embodiment.¹⁸²

Auf der anderen Seite verweist Joys Aussage auch auf die ›Gefahr‹ dieser Dekonstruktion. Sie selbst hat ›die Percents‹ längst als eine vom Zerfall bedrohte Gemeinschaft von Männern erkannt, deren Herrschaft zu Ende geht, und die gerade deshalb umso vehementer an einem Bild phallischer Einheit festhalten – mit fatalen Folgen sowohl für Frauen, über deren Unterdrückung sich die Percents ihre Dominanz zu sichern suchen, als auch für Percents wie Neél oder Graves, die diesem Bild nicht entsprechen können und wollen.

Wie Reeser darlegt, ist ›Männlichkeit‹ nie stabil.¹⁸³ Ob sie nun mit Konnotationen von Freiheit, von Privilegien, von Einschränkungen oder Krise aufgeladen wird: Als Ideologie, als Konstrukt, als Diskurs und als Praxis ist ›Männlichkeit‹ dauernden Veränderungen unterworfen, ist Kopie ohne Original, ist hybrid, von Spannungen und Widersprüchen geprägt, ist notwendig dialogisch und immer momenthaft, kulturell und historisch spezifisch.¹⁸⁴ Reeser fasst ›Männlichkeit‹ unter anderem in Anlehnung an Gilles Deleuze und Félix Guattari als »a series of possibilities, a series of constant becomings«, als »a constant movement«.¹⁸⁵ Dieses Verständnis einer fluiden, durchlässigen, komplexen und widersprüchlichen, stets im Wandel begriffenen und nie trennscharf von anderen Subjektpositionen (wie Frauen) abgrenzbaren »Männlichkeit« grenzt Reeser von Positionen ab, die »Männlichkeit« zu stabilisieren suchen. Weil ein Verständnis von Männlichkeit als fluide und wandelbar das Ende einer essenzialisierbaren Position der Dominanz bedeute, könnten Versuche, Männlichkeit zu stabilisieren und zu essenzialisieren, eine Abwehrreaktion oder gar eine Krise indizieren.¹⁸⁶ »In fact, the search for a transcendent, timeless definition of manhood is itself a sociological phenomenon«, schreibt Michael Kimmel in seiner Kulturgeschichte *Manhood in America*: »[We] tend to search for the timeless and eternal during moments of crisis, those points of transition when the old definitions no longer work and the new definitions are yet to be firmly established.«¹⁸⁷

Versuche, Männlichkeit zu stabilisieren oder zu essenzialisieren, können einem spezifischen Zweck dienen, etwa der Festschreibung heterosexueller Männlich-

182 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 265.

183 Vgl. Reeser 2010, *Masculinities in Theory*. Tatsächlich implizieren die Begriffe ›masculinity‹ und ›male subjectivity‹ für Reeser Instabilität, Spannungen und Komplexität, während Begriffe wie ›male identity‹, ›masculine identity‹ und ›männliche Geschlechterrolle‹ von einem eher auf Stabilität abzielenden Zugang zu Geschlecht zeugen würden.

184 Vgl. ebd., vor allem 1–52.

185 Ebd., 47.

186 Ebd., 40.

187 Kimmel 2006, *Manhood in America*, 3.

keit als privilegierter Subjektposition.¹⁸⁸ Sie können innerhalb von Institutionen erfolgen, die ein Interesse an der Produktion und Stabilisierung spezifischer Körper und Identitäten haben (wie das Militär oder das kapitalistische Marktprinzip).¹⁸⁹ Oder aber sie können auch aus einem Gefühl der «kränkenden Enteignung» heraus erfolgen, wie es Michael Kimmel mit Bezug auf die «angry white men» der zeitgenössischen USA beobachtet, deren Ängste und Frustrationen über den Verlust ihrer Zukunftsperspektiven, ihrer materiellen Sicherheit, ihrer Chancen auf dem Arbeitsmarkt und ihrer Position als Familienernährer in Wut und Hass gegen Feministinnen, Homosexuelle und Einwanderer kanalisiert werden und in die Gründung von (oft antifeministischen, homophoben und rassistischen) Männer(rechts)bewegungen mündet.¹⁹⁰ Auch der (postfeministische) Backlash, den prominent Faludi und McRobbie beschreiben, bringt neben der Retraditionalisierung von Weiblichkeit den Versuch hervor, Männlichkeit wieder zu stabilisieren: etwa in Inszenierungen des «new lad» oder «ganzen Kerls», der eine von «verschiedenen Reaktionsweisen auf die Krise traditioneller Männlichkeit» darstellt;¹⁹¹ in pornografischen Bildern absoluter männlicher Dominanz;¹⁹² oder auch in Imaginationen einer «neuen» dominanten Männlichkeit, die sich durch eine apokalyptische Gesellschaftsordnung legitimiert. Schliesslich sind, wie Reeser aufzeigt, Konzepte von Nation und Männlichkeit oft eng verknüpft; metonymische Kodierungen einer «Nation» als maskulin können Versuche sein, Souveränität zu erlangen, zu demonstrieren oder zu restaurieren.¹⁹³

Mit ihrer zutiefst gespaltenen Zukunftsgesellschaft legt auch Benkau auf Ebene der *histoire* den Boden für die Produktion beziehungsweise Restauration stabiler, dominant-hegemonialer Männlichkeit. Auf Seite der Clans legitimiert sich diese Stabilisierung auf Basis des kollektiven, immer wieder aufs Neue geschrünten Gefühls einer «kränkenden Enteignung». Mars betont mit deutlich nationalistischem Unterton die Notwendigkeit, dass «wir uns unser Land zurückholen»¹⁹⁴ – was bedeutet, dass «wir uns unser Land» von «denen» zurückholen, die es sich «unrechtmässig angeeignet» haben; den Percents, die sich aus Sicht der Clans in eine illegitime Machtposition aufgeschwungen haben. Auf Seite der Percents, für welche die Machtübernahme als Befreiung aus Unterdrückung und Sklaverei er-

188 Vgl. Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, 48.

189 Vgl. ebd., sowie 20 und 93.

190 Vgl. Kimmel (2013) 2015, *Angry White Men*. Zur psychologischen Basis des Gefühls der «kränkenden Enteignung» vgl. vor allem 39–44, zur kulturellen Konstruktion dieses Gefühls vor allem 50–90.

191 Vgl. Klaus 2014, *Von «ganzen Kerlen», «neuen Männern» und «betrogenen Vätern»*, 100.

192 Vgl. zum Beispiel Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 272–280 und Dines 2010, *Pornland*.

193 Vgl. Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, vor allem 171–193.

194 Zum Beispiel *Dark Canopy*, 32.

zählt wird, ergibt sich die Notwendigkeit einer stabilen, dominanten Männlichkeit aus einer andauernden Situation der Krise und der «schwindenden Fraglosigkeit»: Konstant mit Aufständen konfrontiert, muss ihre Herrschaft permanent mit Gewalt verteidigt werden. Da Percents und Clans seit Jahrzehnten um die Vorherrschaft in der «Nation» ringen, erstaunt es daher nicht, dass sich beide in der Produktion und Zurschaustellung einer harten, undurchdringlichen, unverwundbaren und klar abgrenzbaren männlichen Subjektivität zu überbieten suchen, die sich primär in militärischen Strukturen konsolidiert. Die Kriegerkaste der Clans und die militärischen Einheiten der Percents fungieren nicht nur als Coming-of-Age-Institutionen für Jugendliche, sondern verlangen und produzieren maskuline beziehungsweise «maskulinisierte» Körper, die, ähnlich wie Reeser konstatiert, als «limited and bordered» wahrgenommen werden (sollen) und metonymisch für die Imagination der angestrebten «Nation» stehen.¹⁹⁵ Mit Butler liesse sich diese «Maskulinisierung» als Strategie lesen, der «Gefahr» einer «Durchlässigkeit» von Grenzen gegenüberzutreten.¹⁹⁶

Joy durchschaut die Bemühungen der Percents, durch die Zurschaustellung ihrer Männlichkeit ihre Macht zu demonstrieren, schon früh;¹⁹⁷ dennoch verfehlt sie ihre Wirkung nicht. Beim ersten Zusammentreffen mit Neél wird exakt die von Bordo beschriebene Zurschaustellung von «phallic power» inszeniert, «concentrated in the hard, pumped-up armor of muscle», die Männlichkeit als hart und unverwundbar erscheinen lassen und vom «weichen, fluiden Körper» des oder der «Anderen» abgrenzen soll:¹⁹⁸

Wir starrten uns an. Sein Blick war Frost auf grauem Stein. Er war gross, selbst für einen Percent, und seine Züge schienen ausgeprägter, die Linie seiner Schläfen schärfer. [...] Sein schwarzes Haar war streng zurückgekämmt und zu einem kurzen Zopf zusammengefasst. Meins klebte mir in verschwitzten Strähnen im Gesicht. Seine Gesichtshaut war ebenmässig, wie aus Holz geschnitzt und dann poliert. Meine bleich, an anderen Stellen gerötet, besudelt von Dreckschlieren und Tränenspuren. Je länger er mich anstierte, desto mehr Wut staute sich in mir auf. «Du willst mich zu Tode glotzen, he?»¹⁹⁹

Wie bereits im Rahmen des Vergewaltigungsskripts führt die Demonstration männlicher «Überlegenheit» bei Joy nicht zur Handlungslähmung, sondern generiert Wut und Gegenprovokationen. Wo Joy sich angesichts antizipierter Vergewaltigungsgefahr selbst als Subjekt der Gewalt zu setzen sucht, setzt sie sich

195 Vgl. Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, 176f.

196 Vgl. Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 25 f.

197 Sie artikuliert diesen Umstand bereits im Intro, vgl. den ersten Teil dieses Kapitels.

198 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 269.

199 *Dark Canopy*, 98.

in Situationen, in denen Neél aus ihrer Perspektive seine ›phallische Macht‹ ausspielt, als Subjekt, das sich diese ›phallische Rüstung‹ (Bordo) zur Selbstermächtigung ebenfalls anzueignen weiss.

Bereits für die 1990er-Jahre konstatiert Bordo eine Verschiebung in der Bedeutung stählerner Körperlichkeit, die sie in Bezug auf Geschlecht und Geschlechterverhältnis als ambivalent einstuft und die, wie ich hinzufügen möchte, eben jene Ambivalenz spiegelt, die Read auch in Bezug auf die Darstellung der weiblichen Rächerin formuliert. Sowohl die Stilisierung des ›femininen Opfers‹ zur ›feministischen Heldin‹ beziehungsweise ›Rächerin‹ in Rape-Revenge-Narrativen als auch die im Zuge der Fitnessdekade eingeläutete weibliche ›Selbstoptimierung‹, die von der vermeintlich ›naturgegebenen‹ Weichheit und Durchlässigkeit zur gestählten und damit ›zivilisierten‹ Körperbeherrschung führen soll, werten das feminin Konnotierte weiter ab und das maskulin Konnotierte weiter auf – mit dem Unterschied, dass ›Maskulinität‹ (zumindest in beschränktem Ausmass) nun auch Frauen zugestanden wird.²⁰⁰ Bordos Skepsis gegenüber diesem Imperativ von «getting hard and ripped», der «superior will-power, control over desire, and the ability to manage and shape one's own life [...] and those of others» demonstrieren soll, und der Muskeln als «the mark of mind over matter» versteht,²⁰¹ liegt vor allem in der Asymmetrie der damit verknüpften Geschlechterbilder begründet: «[...] when masculinity gets symbolically ›undone‹ in this culture, the deconstruction nearly always lands us in the territory of the degraded, while when femininity gets symbolically undone, the result is an immense elevation in status».²⁰² Während Frauen also zunehmend ermutigt würden, nicht nur dieselbe Arbeit wie Männer zu leisten, sondern sich auch eine Form der Weiblichkeit anzueignen, die Bordo als «armored femininity» beschreibt, würden ›feminine‹ Züge bei Männern und damit auch Weiblichkeit generell weiter abgewertet.²⁰³ Der ›neuen Frau‹, die sich durch Muskeln und physische Fitness von den biologischen und sozialen Schranken traditioneller, körperbehafteter Weiblichkeit ›emanzipiert‹ hat, stehe keine entsprechende ›neue Männlichkeit‹ gegenüber: «So far, the transformation has chiefly gone in the direction of permitting (and even eroticizing) *hardness* in women, but never softness in men.»²⁰⁴ Die ›phallische Rüstung‹, die sich Joy bereits in ihrem Clan zulegt, in verstärktem Ausmass aber in der Gesellschaft der Percents performiert, dient ihr zwar als

200 Vgl. Bordo 1994, *Reading the Male Body*, vor allem 290–296, sowie Read 2000, *The New Avengers*.

201 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 290f.

202 Ebd., 290.

203 Vgl. ebd., 292–294, Zitat 294.

204 Ebd., 292, Hervorhebungen im Original.

effiziente Selbstverteidigungsstrategie, die als solche weder von Bordos noch von Benkaus Text in ihrer Notwendigkeit bestritten wird. Sie ist in einer Gesellschaft, die, mit Butler, «von dem Wunsch nach Undurchdringlichkeit getragen ist», eine überlebenswichtige Technologie des Selbst. Allerdings führt sie nun gerade nicht zu einer Auflösung von machtvollen Dualismen und Hierarchien. Und sie führt, wie an den anhaltenden Kämpfen zwischen Joy und Neél, aber auch der zerbrechenden Freundschaft zwischen Joy und Amber ersichtlich ist, nicht zu einer Ethik, die auf einer grundlegenden Verletzbarkeit, gegenseitigen Verantwortlichkeit und einem fundamentalen Aufeinander-angewiesen-Sein basiert. Für Butler hängt eine entsprechende Ethik «weniger von der festgesetzten Grenze des Selbst» ab als «von der konstitutiven Sozialität des Körpers»;²⁰⁵ sie basiert also auf einer Identität, die «auf die Durchlässigkeit von Grenzen ebenso verwiesen [ist] wie auf die Möglichkeit, Grenzen preiszugeben».²⁰⁶ Eine solche Identität ist im Rahmen der Strukturen, in denen die Fronten derart verhärtet sind, nahezu unmöglich auszubilden, auf jeden Fall aber ist der Versuch mit grossen Risiken verbunden. Joy wird als Figur inszeniert, die ihre «Rüstung» wie ein Schutzschild vor sich herträgt, sich von niemandem «erschüttern» lässt, auf ihre mentale und körperliche *hardness* setzt, ihre «Rüstung» aber auch nicht ablegen kann, wenn sie es möchte. «Um ehrlich zu sein, hätte ich gerne so etwas wie Leidensgenossen gehabt», gesteht sie sich zum Beispiel ein, als sie die Annäherungsversuche anderer Chivvy-Gefangener abweist. «Jemanden zum Reden. Aber ich konnte nicht aus meiner engen Haut.»²⁰⁷

Gerade die Haut aber wird im Text zum Schauplatz, an dem die «phallische Rüstung» zumindest teilweise aufgebrochen wird – und zwar zunächst am männlichen Körper. Joy, die sich wiederholt als eher schwächling beschreibt, kann nicht aus ihrer «engen Haut» hinaus; sie schafft es selten, ihre «Rüstung» abzulegen. Neél dagegen, der auf den ersten Blick über den prototypisch-phallischen Körper verfügt und dessen Blick für Joy zunächst nur Härte und Kälte suggeriert, wird zunehmend als Mann inszeniert, dessen fluide, empfindsame und durchlässige Haut nicht nur einen empfänglichen «Wesenskern» spiegelt, sondern auch eine Männlichkeit symbolisiert, die auf die «Durchlässigkeit» und das Preisgeben von Grenzen geradezu *angewiesen* ist. Schon Bordo fordert dazu auf, den Blick von den kulturellen Inszenierungen transzendenter, phallischer Männlichkeit ab- und ihren konkreten Verkörperungen zuzuwenden, die durch eine generelle Verletzbarkeit geprägt seien: «Far fresher insights can be gained by reading the male

205 Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 41.

206 Ebd., 26.

207 *Dark Canopy*, 182.

body through the windows of its vulnerabilities rather than the dense armor of its power [...].»²⁰⁸ Auch *Dark Canopy* richtet den Blick über die Ich-Erzählerin in einer Art und Weise auf den männlichen Körper, die seine Durchlässigkeit und Wandelbarkeit betont und seine Attraktivität gerade in seiner Fluidität und Verletzlichkeit lokalisiert. Diese Bedeutungsverschiebungen sind zunächst eher subtil. Joy, die sich zu Beginn unendlich vor Neéls Blick fürchtet, wird mit fortschreitender Annäherung der beiden zunehmend zur Trägerin des Blickes. In einer Passage, welche die filmische Perspektive der Aufsicht imitiert, reflektiert sie, wie gern sie ihn von oben betrachtet: «Ich lehnte mich gegen die Mauer, so dass ich etwas höher stand als er. Ich mochte es, wenn er zu mir aufblickte; ich sah es gerne, wenn seine dichten Wimpern die Augen überschatteten und ich raten musste, ob das Lächeln auf seinen Lippen echt war oder ob der Spott in seinem Blick dominierte.»²⁰⁹

Bereits an dieser Stelle findet nicht nur eine Umkehrung des traditionellen Blickverhältnisses statt; in den Augen der «Sinnproduzentin» gewinnt das männliche Objekt des Blickes, das hier bereits unverkennbar auch ein Objekt des Begehrens ist, seine Attraktivität gerade dadurch, dass es seinerseits nicht Träger des Blicks, nicht Sinnproduzent ist und dadurch eine Position einnimmt, die in kulturellen Inszenierungen traditionell feminin konnotiert ist.²¹⁰ Der Fokus auf Neéls lange Wimpern verstärkt noch den Eindruck, dass die Erotisierung Züge der Feminisierung trägt, ohne dass dadurch eine Degradierung stattfindet, wie sie Bordo für eine Mehrzahl der Männlichkeitsdekonstruktionen konstatiert. Noch offensichtlicher wird diese Strategie, wenn Neéls Körper im Blick des begehrenden Subjekts buchstäblich «weichgezeichnet» wird: «Draussen schien die Sonne und auch wenn ihre Strahlen nicht direkt ins Zimmer fielen, sondern sich gleissend in den Pfützen brachen, als flösse pures Gold über die Strassen, tauchte ihr Licht Neéls nackte Haut in ein sanftes Schimmern.» (450) Ihren Höhepunkt erreicht die Dekonstruktion klassischer Blick- und Körperinszenierungen in der ersten sexuellen Begegnung der beiden. Darin fordert Joy Néel dazu auf, sich auszuziehen, während sie ihn dabei betrachtet:

Er nickte. Stand eine Weile reglos vor mir und begann dann, mit unruhigen Fingern sein Wildlederhemd zu öffnen. Er war schön. Anders konnte man es nicht nennen – er war schön. Die Feststellung erstaunte mich nicht mehr. Ich hatte ihn etliche Male ohne Hemd gesehen, ich kannte den Anblick seiner Muskeln unter hellbrauner Haut, die leicht vibrierte, wenn er einatmete. [...] Sein Hemd landete auf dem Bett und Néel

208 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 266.

209 *Dark Canopy*, 319. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

210 Vgl. Mulvey 1994, *Visuelle Lust und narratives Kino*.

breitete in einer hilflosen Geste die Arme aus. Seine Unsicherheit machte mich mutig. Nein, um ehrlich zu sein, raubte sie mir den Verstand. (426)

Auch an dieser Stelle lässt Joys Perspektive nicht nur maskulin und feminin kodierte Attribute verschwimmen, etwa in der gleichzeitigen Betonung von Muskelkraft und vibrierender, durchlässiger Haut. Auch Neéls Position ähnelt in keiner Weise mehr der Zurschaustellung phallischer Macht bei der Erstbegegnung; sie weist auch keine Ähnlichkeiten mit der Aggressivität auf, die Joy im Sex mit Matthial noch begehrenswert fand. Stattdessen gibt Neél in einer Geste der Zugänglichkeit und Offenheit seinen Körper dem Blick – und damit auch der Beurteilung – des begehrenden Subjekts preis.

Allerdings gibt sich Joy mit dieser ›Selbstauslieferung‹ noch nicht zufrieden; in einer unmissverständlichen Geste richtet sie den «Blick auf seinen tief auf der Hüfte sitzenden Hosenbund» (426) und fordert ihn dazu auf, sich ganz zu entblößen. Diese Geste scheint mir gerade deshalb zentral, weil die Zurschaustellung des männlichen Körpers Bordo zufolge zwar längst zu den selbstverständlichen Spielformen der Populärkultur gehört, aber (bis in die jüngste Zeit hinein) anderen Regeln unterworfen ist als die Inszenierung des nackten weiblichen Körpers. Während Bordo konstatiert, dass der weibliche Körper zunehmend zum kulturellen Allgemeinbesitz geworden sei, hält sie mit Maxine Sheets-Johnstone fest, dass der männliche Penis ausserhalb seiner phallischen Inszenierung in pornografischen Repräsentationen «private and protected territory» bleibe.²¹¹ Bordo erklärt dies mit der Bedrohung, die der entblösste, eben nicht zuverlässig harte, sondern stattdessen grundsätzlich verletzliche Penis für den ›Phallus‹ darstelle:

Indeed, the penis – insofar as it is capable of being soft as well as hard, injured as well as injuring, helpless as well as proud, emotionally needy as well as cold with will, insofar as it is vulnerable, perishable *body* – haunts the phallus, threatens its undoing. Patriarchal culture generally wants it out of sight.²¹²

Zwar wird auf Neéls Penis weder hier noch in der Folge direkt verwiesen (ebenso wenig wie auf Joys Vulva oder Brüste), aber die unmissverständliche Aufforderung, ihn zu entblößen, durchkreuzt hegemoniale Spielregeln und lässt Joy als aktive, begehrende, ihre Wünsche klar artikulierende junge Frau erscheinen,

²¹¹ Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 267. Ähnliches stellt Margarete Stokowski fest (2016, *Untenrum frei*, 21): Ihr zufolge ist die «Penispräsenz [...] sehr stark im Vergleich zur Vulvapräsenz», aber sie bezieht sich dabei auf entindividualisierte Penisrepräsentationen vom «Springbrunnen, wo irgendein kleiner dicker Engel Wasser strüllt», bis zum «Pimmellutscher» im Geschenkeladen; derweil sei die Vulva in Alltagsrepräsentationen – im Gegensatz zu den Brüsten – absolut nicht präsent und werde sogar in der Sprache zum Verschwinden gebracht («viele wissen gar nicht, dass die Vagina nur innen ist, also das Loch»), solange sie nicht als Schimpfwort verwendet wird.

²¹² Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 267f., Hervorhebung im Original.

die Befriedigung nicht (nur) in einer Position als begehrtes Objekt, sondern als begehrendes Subjekt erfährt.²¹³ Neéls Unsicherheit, aber auch sein Vergnügen daran, ihr zu gefallen, haben im Gegenzug keinen «entmännlichenden» Effekt. Hier wie im Folgenden entsteht der Eindruck einer sexuellen Symmetrie, in der beide PartnerInnen ihren Wünschen Ausdruck verleihen und bekommen, was sie wollen, weil sie sich öffnen und ihre «Rüstung» ablegen. Diese Darstellung einer konsensualen Sexualität, in der für einmal das sexuelle Begehren der Frau und die körperliche Attraktivität, aber auch Empfänglichkeit und Verletzlichkeit des Mannes ins Zentrum rücken, kontrastiert nicht nur die von Reynolds, Seelinger Trites und Rana konstatierte Zurückhaltung, mit der weibliches Begehren in der Jugendliteratur bis heute verbalisiert (und präkarisiert) wird, sondern steht auch in scharfem Kontrast zu dem so oft perpetuierten Aggressor/Jäger-Stereotyp. Im sexuellen Akt schliesslich verschwimmen männlich und weiblich konnotierte Attribute auf so grundlegende Art, dass kulturell gezogene Geschlechtergrenzen ins Fliessen geraten. Zwar wird dieser Akt mit einer fast schon stereotypen männlichen Aktivität initiiert – «Er legte mich auf seine Pritsche und liess mich nur los, um seine Hose auszuziehen» –, die aber sogleich von einer Rückfokalisierung auf Neéls aussergewöhnliche Körperlichkeit gefolgt wird: «An seinem ganzen Körper vibrierte die Haut.» (428)

Was folgt, ist eine Reversion jener kulturellen Zuschreibungen, die Julia Kristeva und Mary Douglas in ihren Untersuchungen in Bezug auf Körperflüssigkeiten als das kulturell «Abjekte» ausmachen und die Elizabeth Grosz in ihrer Analyse des vergeschlechtlichten Körpers und seiner kulturellen Bedeutungen ausdifferenziert. Mit Douglas hält Grosz fest, «that the body can and does function to represent, to symbolize, social and collective fantasies and obsession: its orifices and surfaces can represent the sites of cultural marginality, places of social entry and exit, regions of confrontation or compromise.»²¹⁴ Grosz zeigt auf, wie im Rahmen hegemonialer Deutungsmuster insbesondere die konstatierte Durchlässigkeit des marginalisierten weiblichen Körpers und seine Fluide als Bedrohung für männliche, autonome Körperlichkeit und Subjektivität und damit als Bedrohung einer hegemonialen männlichen Ordnung per se imaginiert und mit Bedeutungsattributen wie Formlosigkeit, Grenzenlosigkeit, Ansteckung und Einverleibung aufgeladen werden.²¹⁵ «Body fluids attest to the permeability of the body, its necessary dependence on an outside, its liability to collapse into this outside (this is

213 Zum hegemonialen Narrativ in und ausserhalb der Pornografie siehe Dines 2010, *Pornland*, 107, die für einen Grossteil der populärkulturellen Darstellung weiblicher Sexualität konstatiert, dass «her pleasure is derived not from being a desiring subject but from being a desired object».

214 Grosz 1994, *Volatile Bodies*, 193.

215 Vgl. ebd., vor allem 193–195.

what death implies), to the perilous divisions between the body's inside and its outside», hält Grosz fest. «They affront a subject's aspiration toward autonomy and self-identity.»²¹⁶ Damit stören sie insbesondere eine Konzeption des männlichen Subjekts und des männlichen Körpers als «limited and bordered».²¹⁷

In Benkaus Text hingegen ist es der männliche Körper, der als beweglich, fluide und durchlässig gezeichnet wird, der dazu in der Lage ist, Gerüche und Flüssigkeiten zu absorbieren, die Aussenwelt in sich aufzunehmen und sich, über seine «Grenzen» hinweg, in ihr zu verlieren. Joy, für die Neéls bewegliche und empfängliche Haut eine besondere Erotik besitzt, gibt sich denn auch lustvollen Vorstellungen hin, wie sich diese Durchlässigkeit wohl anfühlen muss: «Ich wünschte, ich würde wahrnehmen, was er wahrnahm, wenn er meinen Geruch in sich aufnahm. War es vergleichbar mit hauchzarten Berührungen?» (428) Körperliche Durchlässigkeit wird in dieser Begegnung mit Lust *an der* anstatt Angst *vor der* Auflösung körperlicher Grenzen attribuiert; einer Lust, die reziprok funktioniert. Nicht Neéls Eindringen in Joys Körper steht im Zentrum, sondern das Eindringen ihrer Gerüche in *seinen* Körper. Obwohl der Roman den utopischen Impuls ganz klassisch in einer heterosexuellen Beziehung lokalisiert, transformiert dieser das für die Future-Fiction prototypische Narrativ, das der sozialen Katastrophe ein heteronormatives Idyll entgegensetzt. Über die semantische Umdeutung von traditioneller männlicher Körperlichkeit und heterosexuellem Sex wird vielmehr die Vorstellung einer Identität möglich, die sich gerade in ihrer Exteriorität und Durchdringbarkeit als glückliche konstituieren kann und die, auch auf gesellschaftlicher Ebene, für ein neues Miteinander offen ist. Die Bordo zufolge noch verpönte «softness in men», die anhand von Neéls Körper zelebriert wird, anerkennt die «konstitutive Sozialität» des Körpers und dekonstruiert die Notwendigkeit «phallischer Rüstungen» – bei Männern wie Frauen.

Allerdings gelingt es nur Joy, diese Rüstung dauerhaft abzulegen. Néel und Matthial scheitern beim Versuch, auch wenn beide einen Reflexionsprozess durchlaufen, in dem sie ihre vergeschlechtlichten Handlungs- und Orientierungsmuster hinterfragen. Diese explizite Diskursivierung wird im Text vor allem in personal perspektivierten Kapiteln realisiert, welche die dominierende Ich-Erzählperspektive unterbrechen: In *Dark Canopy* tritt Matthial, in *Dark Destiny* tritt Néel neben Joy als Fokusfigur auf. *Dark Canopy* fokussiert vor allem auf die von Abhängigkeit wie Rivalität geprägte Beziehung Matthials zu seinem Vater, dem Clanführer Mars. Im Zentrum steht Matthials Versuch, sich von Mars zu emanzipieren, dem

²¹⁶ Ebd., 193 f.

²¹⁷ Vgl. ebd., 198–201. Männliche Sekrete wie das Ejakulat würden diesem «objekten» Bedeutungsbereich dagegen entzogen und auf ihre schöpferische und besitznehmende Kraft hin idealisiert.

er aufgrund seiner biopolitischen Entscheidungen – «Sein Vater zwang die alten Clanmitglieder vor dem Winter, in die Städte zu gehen, wenn er nicht mehr bereit war, sie durchzufüttern»²¹⁸ – zunehmend kritisch gegenübersteht und von dem er sich abwendet, um mit einer Splittergruppe einen neuen Clan zu bilden: «Wer sich nicht fügt, muss selbst Clanführer sein.»²¹⁹ Néel dagegen, der im Lauf der Ereignisse als Figur zusehends ins Zentrum tritt, begegnet den LeserInnen «nur» in Joys Perspektive; vom Objekt der Angst wird er zum Objekt des Begehrens und schliesslich der Liebe und Sorge. In *Dark Destiny* dagegen ist es Matthial, der nur noch in der von Hass dominierten Perspektive Néels und in der von zunehmender Entfremdung geprägten Sicht von Joy erscheint; der personale Erzähler tritt nun hinter die Figur von Néel zurück. Auch hier liegt der Fokus auf dem konfliktreichen Versuch, sich von der «Vaterfigur» beziehungsweise dem Mentor zu emanzipieren; zentral sind zudem Néels Bemühungen, mit Joy innerhalb der gegebenen Strukturen ein gemeinsames Leben aufzubauen.

Matthial wie Néel sind die ebenso «privilegierten» wie unterdrückten «Söhne» einflussreicher Führungspersönlichkeiten. Beide werden sowohl zum Gehorsam erzogen als auch darauf vorbereitet, in die Fussstapfen ihrer «Väter» zu treten. Beide sehnen sich nach der Anerkennung dieser «Väter», stossen sich aber an ihrem autoritären Führungsstil und an dem von ihnen verkörperten Männlichkeitsideal, das auf Dominanz, Härte und Gewalt beruht und das sich über Abgrenzung und an psychische Isolation grenzende Autonomie definiert. Ihre Erkenntnisse und Beobachtungen ähneln sich stark. So diagnostiziert Matthial den Niedergang des Clans seines Vaters als Ergebnis seines Führungsstils: «Der Clan schrumpfte, wurde hart und spröde und zog sich immer mehr um Mars zusammen. Wie ein in die Sonne geworfener Seestern, dachte Matthial. Bloss noch Krusten um ein verdorrendes Herz.»²²⁰ Néel wiederum stellt fest, dass Cloud nicht einmal seiner Gefährtin Mina vertraut. «[...] ich vermeide es, ihr den Rücken zuzuwenden, wann immer sie die Rüben mit einem grossen Messer schneidet», sagt Cloud, als Néel ihn bewegen will, bessere Beziehungen zu den Menschen ihrer Umgebung zu knüpfen. «Es ist nicht gut zu vertrauen. Es bringt uns in Schwierigkeiten und hinterlässt nur Enttäuschungen.»²²¹

Néel und Matthial unterscheiden sich von ihren «Vätern» vor allem darin, dass sie an zwischenmenschliche Beziehungen glauben (lernen) und sich anderen öffnen wollen. Beide aber scheitern am Versuch, sich vom Rollenvorbild des «Vaters» zu befreien. Matthials Bemühungen, eine demokratischere Form der Clanführer-

²¹⁸ *Dark Canopy*, 339.

²¹⁹ Ebd., 133.

²²⁰ Ebd., 233 f., Hervorhebung im Original.

²²¹ *Dark Destiny*, 236.

schaft zu etablieren, beisst sich mit den von ihm verinnerlichten Rollenvorgaben. Wie Alex in Pfeffers *The Dead and the Gone* fühlt er sich allein vom Gedanken, der – inzwischen abwesende – Vater könnte ihn für seine Fehler und für Momente der Schwäche und Trauer verachten, entwertet und entmännlicht: «Einen schönen Clanführer würde er abgeben. Sein Vater würde ihn mit Schimpf und Schande zum Teufel jagen.»²²² Zum anderen fallen die vom Vater vorgegebenen Skripte in Form von Verhaltenserwartungen der verbliebenen Clanmitglieder auf ihn zurück. So konfrontiert ihn sein jüngerer Bruder Josh, der sich bei der Aufteilung des Clans auf seine Seite geschlagen hatte, mit den Worten: «Ich will nicht, dass Mars ... dass Vater denkt, ich folge einem Mann, der nicht stärker ist als ein nasser Lappen.»²²³ In Krisensituationen reanimiert Matthial daher zunehmend das Repertoire des Vaters:

Er verkniff sich eine Entschuldigung. Clanführer entschuldigten sich nicht. Das hatte er von seinem Vater gelernt, dem er eigentlich nicht hatte nacheifern wollen. Doch das war gewesen, bevor er selbst Clanführer geworden war. Er verstand Mars' Motive von Tag zu Tag besser.²²⁴

In ähnlicher Weise fühlt sich auch Neél verloren, als er sich von Clouds Vorbild abzugrenzen versucht, das für ihn von klein auf als Orientierungsmuster gedient hatte.

Cloud hatte ihn grossgezogen, ihn von Kindesbeinen für etwas Bestimmtes vorgesehen. Cloud zu verlieren bedeutete, seine Vergangenheit zu verlieren. Sich selbst. Denn worauf baute man eine Gegenwart und schliesslich eine Zukunft, wenn nicht auf eine Vergangenheit?²²⁵

Das scheinbare Privileg, zur «herrschenden Klasse» zu gehören, erweist sich sowohl für Neél als auch für Matthial als Gefängnis. Beide können sich mit dem Männlichkeitsbild, das ihnen ihre «Väter» vorleben, nur bedingt identifizieren und erfahren darin keinen Gestaltungsspielraum; beide erkennen aber auch, wie sehr sie selbst von diesem Vorbild geformt wurden, das als verinnerlichte Instanz noch weit wirkmächtiger scheint als in Gestalt des physisch anwesenden Vaters. Während Pfeffers Roman den Preis dieser Identifizierung sichtbar macht, um den Protagonisten sodann zu einer modifiziert-traditionellen Männlichkeit gelangen zu lassen, die sich nur geringfügig von der des Vaters unterscheidet, legt Benkau den Finger auf die Wunden, die dabei entstehen: Wunden, die sich im schlimmsten Fall entzünden, und zwar mit tödlichen Folgen, und die im «besten» Fall zu bleibenden Narben verhärten. Matthial wie Neél werden als Krisenwesen inszeniert,

222 *Dark Canopy*, 113.

223 Ebd., 131.

224 Ebd., 235.

225 *Dark Destiny*, 244.

die von den Subjektivationsbedingungen ihrer Gesellschaft in eine Existenzform gedrängt werden, die sie in der einen oder anderen Form ihr Leben kostet.

Matthial, der vor allem nach Joys Gefangennahme und noch mehr nach der Entdeckung, dass sie sich mit einem Percent eingelassen hat, von einem Gefühl der «kränkenden Enteignung» beherrscht wird, zeigt alsbald alle Verhaltensmuster, die Kimmel auf dieses Gefühl zurückführt: Er sinnt auf Rache, um die Demütigung zu kompensieren, die er als Entmannung empfindet,²²⁶ und er entwickelt einen «Glauben an die Gewalt als restaurative Kraft»,²²⁷ der Kimmel zufolge einer bis heute wirksamen Vorstellung von Männlichkeit zugrunde liegt. Kimmel deutet das Gefühl der kränkenden Enteignung, das er bei den zornigen US-amerikanischen Männern diagnostiziert, dezidiert als männliche Emotion: «Der Zorn über die kränkende Enteignung ist eine geschlechtsspezifische Emotion, getrieben vom demütigenden Verlust der Männlichkeit und der moralischen Pflicht und dem Recht, diese Männlichkeit wiederherzustellen.»²²⁸ Viele Männer, so Kimmel weiter, würden ihre Männlichkeit «mit der Aufrechterhaltung einer wirksamen Verteidigung gegen Verwundbarkeit und Demütigung verknüpfen».²²⁹

Kimmels kulturkritische Diagnose spiegelt sich in Benkaus Roman. Matthial, den mit Joy stets eine egalitäre Beziehung verbunden hatte, legt sich in der Folge der «kränkenden Enteignung» eine «phallische Rüstung» zu, die ihn taub für die Gefühle anderer macht. Joy, die nach ihrer Befreiung aus dem Chivvy mit ihm ringt, um den von ihm gefangenen Neél zu schützen, nimmt er nicht länger ernst. Ihren Beteuerungen, Neél sei ihr Freund, schenkt er keinen Glauben, um sie stattdessen zu viktimisieren, sie als «krank und verwirrt»²³⁰ zu entmündigen und in ihrem Zimmer einzusperren. An Neél dagegen nimmt er Rache, lässt ihn zusammenschlagen, foltern und der Sonne aussetzen; er verübt an ihm eine Form der restitutiven Gewalt, die den Ausgangszustand wiederherstellen, die Demütigung ahnden soll.²³¹ Stattdessen verliert er Joys Zuneigung dadurch endgültig.

Neél wiederum beschreibt das Trauma der Folter als einen «demütigenden Verlust der Männlichkeit»; eine Beschreibung, die den Verlust von Männlichkeit als (negativ empfundene) «Feminisierung» wertet: «Weggeworfen wie ein Kadaver, der sich weigerte, zu verfaulen. Verkauft wie eine Hure. Ein Versager. Die Haut auf ewig gezeichnet. Beschmutzt.»²³² Zahlreiche Textstellen inszenieren erneut den

226 Zu diesem Muster vgl. Kimmel 2015, *Angry White Men*, 98.

227 Ebd., 116.

228 Ebd., 98.

229 Ebd., 215.

230 *Dark Destiny*, 16.

231 Zu dieser Form der restitutiven Gewalt vgl. Kimmel 2015, *Angry White Men*, 217.

232 *Dark Destiny*, 107. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

Blick auf den nun verletzten Männerkörper, auf seine «leaking, open, bodily spaces»,²³³ auf Neéls versehrte Haut, die nun nicht länger für Austausch und Durchlässigkeit, sondern für tödliche Verwundbarkeit steht (21 f.). Neél, so scheint diese Wendung zunächst zu suggerieren, wird durch die Folter «entmännlicht»; «zerstört» (21), wie Joy vermutet.

Allerdings wird im Text bald deutlich herausgestellt, dass es nicht die Empfänglichkeit und Verletzlichkeit des Körpers ist, der Männlichkeit gefährdet. In der Folter wird, wie Butler schreibt, «die Verletzbarkeit des Körpers, seine Anfälligkeit für Unterdrückung, ausgenutzt: Der Umstand, dass wir voneinander abhängig sind, wird missbraucht».²³⁴ Es ist denn auch gerade der *Verlust* von Durchlässigkeit und Fluidität, der Neéls Subjektivität auf unerträgliche Weise beschneidet. Seine von der Sonne verbrannte Haut vernarbt; sie verliert ihre Durchlässigkeit und damit ihre Aufnahmefähigkeit:

Neél stand wie alle anderen bewegungslos, auch wenn die letzten Krusten auf seinen Wangen und Oberarmen juckten und darum bettelten, abgekratzt zu werden. Seine Wunden heilten und er versuchte, das positiv zu sehen, auch wenn ihn manchmal der Drang überkam, sich das ganze vernarbte Gewebe einfach vom Fleisch zu reißen. Es fühlte sich so falsch an. Falsch und fremd, als steckte er in einem Körper, mit dem ihn nichts verband. Unter seiner Haut kribbelte es, als versuchten die Membranen sich zu bewegen, um Eindrücke aus der Aussenwelt aufzunehmen. Gerüche, Stimmungen, das leichte Flackern der Luft, das vor Gefahren warnte. Doch die Membranen waren tot. Geschmolzen und zu einer stillen Masse geworden. Gehärtete Lava, wo vorher Leben gewesen war. Er wollte sich schütteln, sich kratzen, die Wunden wieder aufreißen, um wenigstens lebendiges Blut zu sehen. Aber er riss sich zusammen, weil alles andere tödlich enden konnte. (71)

Wenn der männliche Körper in klassischen Konzeptionen als undurchdringlicher Panzer imaginiert und zum Ideal stilisiert wird, dann wird die «phallische Rüstung» hier als Gefängnis demaskiert: Sie beschneidet Neéls Identitätsspielraum, seine Empfänglichkeit, seine Ausdrucksmöglichkeiten. «Früher hätte er [...] die Emotionen anderer über seine Haut wahrgenommen», reflektiert Neél. «Ob es sich für einen Menschen ähnlich anfühlte, plötzlich nicht mehr sehen zu können?» (129) Der harte, undurchdringliche Männerkörper wird hier nicht als Bild für Souveränität und Autonomie imaginiert, sondern fungiert als Metapher für eine entfremdete, isolierte Subjektivität, die sich nicht länger über ihre «konstitutive Sozialität» gestalten und neu erfinden kann und die in der Folge zu verkümmern droht. Neél zieht denn auch explizit die Verbindung zwischen seiner Haut und seiner Identität: Genau wie seine Haut hatte er «seine Wünsche nach einer besseren Welt nicht

²³³ Mallan 2002, *Challenging the Phallic Fantasy*, 156.

²³⁴ Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 49 f.

vor der Sonne retten können. Es bedeutete ihm nichts mehr. Seine Fragen waren verbrannt. Übrig geblieben war verkohlte Gleichgültigkeit.» (107)

Im Rahmen dieser Metapher wird der Wunsch, sich den Panzer, die «Krusten», das «ganze vernarbte Gewebe» vom Leib zu reißen, zugleich als essenzielles Bedürfnis wie als Gefahr imaginiert: Sich verletzlich und offen zu präsentieren, stellt für Männer in dieser Ordnung ein tödliches Risiko dar. Néel erkennt in der Folge durchaus die «Vorteile» dieser neuen «Rüstung», namentlich die Fähigkeit, seine Emotionen nun besser verbergen zu können: «Wenn ihm vor Scham das Blut ins Gesicht stieg, bemerkte das niemand mehr.» (190) Gleichzeitig empfindet er die Unfähigkeit, seine Gefühle äussern zu können, als Verlust und, mehr noch, als Gefahr. Wenn er sich fürchtet, «stiess das Gefühl gegen seine nutzlose Haut und damit ins Leere. Die Furcht fand keinen Weg aus ihm heraus und wurde stattdessen zu Aggression.» (148) In der Folge wird Néel von Ängsten geplagt, er könnte seine Aggression gegen andere richten, vor allem gegen Amber, auf die er Joy zuliebe Anspruch erhoben hatte und die in ihrer passiven Hilflosigkeit seinen Zorn provoziert. Noch grösser ist seine Angst, überhaupt nichts mehr zu empfinden. Wenn der Körper mit Grosz als Zentrum von Subjekt und Subjektwerdung, von Perspektive und Handlungsfähigkeit imaginiert wird,²³⁵ dann unterbindet ein Körper, der sich über Undurchdringlichkeit und Abgrenzung konstituiert, Mitteilung wie Genese von (Mit-)Gefühl. «Seine Haut war so zäh und unempfindlich geworden, dass er seine eigenen Empfindungen nicht mehr spürte [...]. Nicht mehr zu fühlen, fühlte sich ... tot an. Er war eine Leiche, nur sein Herz wollte es nicht wahrhaben und schlug trotzig weiter.» (128 f.)

Expliziter lässt sich Männlichkeit nicht pathologisieren. Sowohl Néel, der nach seiner Verstümmelung als Metapher von Phallizität und «psychischer Ohnmacht» auftritt, als auch Matthial, der eine «phallische Rüstung» um seine Gefühle errichtet, um als Clanführer zu bestehen, werden vom Text als tragische Figuren inszeniert – als «Lost Boys», wie Laurie Penny die orientierungslosen jungen Männer der Gegenwart beschreibt.²³⁶ Beide verfügen über den Wunsch nach Transformation; beide aber können hegemonialen Männlichkeitsnormen nicht entkommen, weil deren Parameter vor allem im homosozialen Umfeld ständig perpetuiert werden. Diesem Umfeld genügen können sie aber auch nicht; beide verlieren ihren Rang als Clanführer beziehungsweise Hauptmann, weil sie nicht über die notwendige Durchsetzungskraft verfügen. Matthial wird bitter, Néel ertränkt seine Sorgen im Alkohol. Beide scheitern nicht zufällig zu einem Zeitpunkt, zu dem die (Männer-)Herrschaft der Percents an ihr Ende gelangt. Néel

235 Vgl. Grosz 1994, *Volatile Bodies*.

236 Vgl. Penny 2014, *Unspeakable Things*, 59–102.

selbst erkennt, dass die männliche Bedeutungsökonomie der Percents nur noch aus Zeichen ohne Bedeutung besteht:

Dann machten alle das Zeichen für Respekt, jedoch ohne dabei die Worte zu sprechen, die den Gesten früher eine Bedeutung gegeben hatten. Man hatte sie beinahe vergessen, ausser dem Zeichen – ein Symbol für die Überlegenheit der Percents und die Unterwerfung der Menschen – war nichts übrig geblieben. Früher hatten die Percents das Zeichen gemacht, als sie um ihre Freiheit kämpften. Inzwischen kämpfte man nur noch um Macht und immer mehr Macht. (75 f.)

Gerade dieses drohende ›Ende der Männer‹, das sich in derlei Diskursivierungen von Männlichkeit und männlicher Herrschaft immer wieder ankündigt, veranlasst Führungspersönlichkeiten dazu, umso vehementer auf ein starres, auf Aggressivität wie Uniformität abgerichtetes Männlichkeitskonzept zu dringen: ›Männer ohne ein Ziel‹, so Cloud, ›lassen sich nicht mehr führen und Männer ohne Führung sind so gefährlich wie ausser Kontrolle geratene Tiere.‹ (138) Hegemoniale Männlichkeitsnormen gewinnen so gerade in der Krise an Dringlichkeit; als ›ultima ratio‹²³⁷ wird die Gewalt zu ihrer Aufrechterhaltung stetig gesteigert. Als es deshalb schliesslich zur Revolution kommt, und Joy sich mit einer Armee von Percents konfrontiert sieht, fühlt sie sich ›in einem meiner alten Träume gefangen‹, einer ›Wahnvorstellung, den Fantasien eines zutiefst verängstigten Kindes, basierend auf den Horrorgeschichten, die von den Monstern mit den Schlangenaugen handelten‹. (372) Die Percents treten nicht länger als einzelne Männer auf, sondern als uniforme Kampfmaschinen ohne Mitgefühl für sich selbst und für andere; sie sind, um auf Reeser zurückzukommen, Kopien ohne Original,²³⁸ sind Subjekte, die ein tödliches Männlichkeitskonzept imitieren, das zwar seine Legitimität, nicht aber sein destruktives Potenzial eingebüsst hat. Auch die gegenseitige restitutive Gewalt, die Neél und Matthial einander antun beziehungsweise anzutun bestrebt sind, führt letztlich zu ihrer ›Zerstörung‹ und offenbart die Fragilität ihrer Körper, denen auch die ›phallische Rüstung‹ keinen Schutz bieten kann. Neél verliert nach seiner Verstümmelung seine Hoffnungen und Utopien; Matthial stirbt, nachdem er während der Revolution gegen die Percents von einem Speer ›penetriert‹ wurde, symbolträchtig an einer Bauchwunde, die ihn innerlich vergiftet. Nach seinem Tod weint Joy ›nicht um den Jungen, der Matthial vor meiner Zeit in der Stadt gewesen war, und nicht um den Mann, der er geworden war, krank aufgrund der Dinge, die ihm widerfahren waren, und der Entscheidungen, die er gegen seinen Willen hatte treffen müssen‹, sondern ›um den Matthial, der er nun nicht mehr werden konnte‹ (403). Neél da-

²³⁷ Zur Gewalt als ›ultima ratio‹ vgl. Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 101 f.

²³⁸ Reeser 2010, *Masculinities in Theory*, 19.

gegen schafft es zwar, sich mit Joy, seinem Schützling Edison und seinem Freund Graves nach Skandinavien abzusetzen. Zuletzt aber kehrt er, desillusioniert und gebrochen, zurück auf die «Schatteninseln» zu seinem Mentor Cloud. In der gemischten skandinavischen Gesellschaft, in der sich Joy ein neues Leben aufbaut, vermag er nicht mehr Fuss zu fassen.

Obwohl hegemoniale Männlichkeit in ihrer sozialen, psychologischen und physischen Dimension im Text konsequent deontologisiert, als kulturelles Produkt dekonstruiert und pathologisiert wird, bleibt sie letztlich unerbittlich «in place» – zum Schaden aller. Benkau aktualisiert damit zentrale Elemente eines Patriarchatskonzepts, das deterministische Züge trägt: Männer, so suggerieren Matthials und Neéls «Schicksale» und Entscheidungen, können ihm nicht entfliehen,²³⁹ selbst wenn sie keine «Agenten der Unterdrückung» sein wollen. Stattdessen erscheinen sie letztlich als «Mängelwesen», wie sie bereits in klassischen Defizitkonstruktionen imaginiert werden.

Anders als der klassische (deutsche) Defizitdiskurs, den Meuser untersucht, nimmt der Text aber keine individualisierende, psychologisierende und damit letztlich apolitische Diagnose vor, die Männer als «Leidende» und «Opfer ihrer Täterschaft» sowohl pathologisiert als auch entlastet und die eine «Umdeutung von Privilegien in Nachteile, von gesellschaftlicher Macht in psychische Ohnmacht» vornimmt.²⁴⁰ Stattdessen stehen gesellschaftspolitische Überlegungen und Entwürfe im Zentrum: Handlungen, Privilegien und Zwänge von Männern werden kulturkritisch im sozialen Rahmen verortet. Allerdings übernimmt der Text die in Defizitkonstruktionen prototypische, und nicht selten äusserst pessimistische Inszenierung von Männern als «Defizitwesen»²⁴¹: Anstelle der «Natur» ist es nun die «Kultur», die für ihre als «ubiquitär» betrachtete «Defizitlage»²⁴² verantwortlich zeichnet. Entsprechend tragen weder die einsame «reflexive Identitätsarbeit», die Neél leistet, noch die maskulinistische Restauration, in die sich Matthial gezwungen sieht,²⁴³ Früchte: Beide können innerhalb des sozialen Rahmens schlussendlich nur Täter und/oder Opfer sein; das «Ende der Männer» wird als tragische Konsequenz phallischer Männlichkeitsnormen inszeniert. Die Chance auf eine selbstbestimmtere, vielfältigere, und auf «konstitutiver Sozialität» basierende Identität wird im Text lediglich drei ProtagonistInnen zugestanden, die meines Erachtens allesamt als «queere» Figuren gelesen werden können: Dem bibliophilen, bereits als Kind von der Sonne versehrten Graves, dessen Aus-

239 Vgl. dazu auch Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 83.

240 Zu Defizitkonstruktionen vgl. ebd., 147–160, Zitate 159.

241 Ebd., 184.

242 Ebd., 148f.

243 Zu diesen Kontrasten der jüngeren Männerdebatte vgl. ebd., 138.

senseiterstatus ihn von Beginn an als immun gegenüber den Männlichkeitsnormen der Percents erscheinen lässt; Matthials sanfterem jüngeren Bruder Josh, der vom Vater konsequent übersehen und daher nicht demselben Druck ausgesetzt war, einem phallischen Männlichkeitsbild zu entsprechen; und schliesslich Joy, die im folgenden letzten Abschnitt wieder ins Licht gerückt werden soll.

Die tanzende Kriegerin: geschlechterpolitisch-utopische Impulse

Vom Ende von Benkaus Diologie zeigten sich viele bis dahin begeisterte LeserInnen enttäuscht. In Rezensionen auf Bücherforen verliehen sie ihrer Unzufriedenheit lebhaften Ausdruck. Vor allem Neéls Abgang und das Ende der Liebesbeziehung sorgten offenbar für Frust. «Er war ein so grandioser Charakter und ihn am Ende derartig feige und verschwindend darzustellen finde ich unmöglich», schreibt etwa *Chrissy92* auf *lovelybooks.de*. «Der Abschluss lässt mich da stehen und wirkt, als wäre die gesamte vorherige Geschichte, der Krieg, der Kampf der beiden, irgendwie umsonst ...»²⁴⁴ Für *Chrissy92* ist «die Story etwas wie eine Seifenblase zerplatzt»;²⁴⁵ *Wayland* hat das Ende «umgehauen und traurig zurückgelassen»;²⁴⁶ und auch *thief lady X mysterious Katha* hält fest, dass das Ende «einem auf eine gewisse Weise das Herz [bricht], auch wenn man genau weiss, dass es nur so und nicht anders ausgehen konnte, da ein anderes Ende niemals zu den Figuren gepasst hätte».²⁴⁷ Am deutlichsten bringt *Fadenvogel* den Grund für die allgemeine Enttäuschung auf den Punkt, wenn sie das prototypisch-dystopische Muster reflektiert:

Ich habe in vielen Rezensionen gelesen, dass man unzufrieden mit dem Ende gewesen wäre. Das Ende eines Buches, vor allem in diesem Genre, ist auch nicht einfach. Ich habe noch keines gelesen, dass [sic] mir wirklich gefallen hätte. Entweder die Protagonisten blicken einem *Sonnenaufgang* entgegen oder einem *Sonnenuntergang*. Meistens ist es ein Sonnenaufgang. Klappe zu. Zum Ende des zweiten Buches hat man das Gefühl, dass man bis zum Mittagessen geblieben ist und den *romantischen Abgang* mit allen offenen Möglichkeiten leider nicht serviert bekommt. Sie schliesst an einem anderen Punkt ab, wodurch das Ende abrupt wirkt und nicht mehr so verschlafen schön ist. Aber die Autorin hat das Buch auch angefangen mit der ersten Begegnung des Rebellenmädchens mit einem Supersoldaten und diese pinkelt erst mal ihre Hose

²⁴⁴ www.lovelybooks.de/autor/Jennifer-Benkau/Dark-Destiny-1005182986-w (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

nass ... Gut, so viel *Realitätssinn* bleibt das ganze Buch über bestehen und so ist auch das Ende.²⁴⁸

Was *Fadenvogel* mit dem üblicherweise gebotenen und daher von den LeserInnen auch erwarteten «Sonnenaufgang» und dem «romantischen Abgang» meint, wird mit Blick auf die Gattungstraditionen und die Rezensionen der LeserInnen nur allzu deutlich: Sehr viele dystopische Future-Fiction-Texte schliessen mit einem Bild der Hoffnung, das auf der Darstellung einer heterosexuellen Idylle beruht. Das junge Liebespaar steht darin symbolisch für eine Gesellschaft, die nach dem apokalyptischen Schrecken wieder ins Lot zu kommen verspricht. Dass sich Benkaus Text dieser Idylle verweigert, enttäuscht diese Erwartung, ist aber, wie *thiefladyXmysteriousKatha* andeutet, nicht nur mit Blick auf die Figurenzeichnung konsequent: Es entspricht auch der im Text artikulierten Kulturkritik. Diese pocht, anders als die in de Fombelles und Pfeffers Werken aktualisierte *restaurative* und nostalgische Kulturkritik, nicht auf Wiederherstellung; die apokalyptische Offenbarungsfunktion legt vielmehr die Fatalität gegenwärtiger hierarchischer Geschlechterverhältnisse, hegemonialer Männlichkeit und rassistischer Ausschlussmechanismen offen. Entsprechend ist der utopische Impuls auch nicht im Rückzug ins Private, in der Restauration des autonomen (männlichen) Subjekts, der Idealisierung der nuklearen Familie und der Herstellung einer traditionellen Geschlechterordnung beziehungsweise der Restauration von «Fraglosigkeiten»²⁴⁹ verortet.

Stattdessen steht am Ende dieses postapokalyptischen Texts der Versuch, das Entstehen einer neuen Ordnung zu skizzieren, die alles andere als statisch, alles andere als perfekt und daher auch (noch) nicht utopisch ist. Néel bemerkt zu Recht, dass der brüchige Frieden, der im «neuen Europa» herrscht, «einen hohen Preis» hat:²⁵⁰ Percents werden hier von der Mehrheit der Menschen lediglich geduldet; sie sind soziale Aussenseiter, leben in vernachlässigten Wohnquartieren und werden aus einigen Gaststätten ausgeschlossen. Diese «Rassentrennung» wird von der «Gilde der Wölfe», die für die neue Ordnung verantwortlich zeichnet, verharmlosend relativiert: «Die Völker brauchen Zeit, ehe sie sich wieder in die Augen schauen können», sagt Jesko, ein Vertreter der Gilde. «Sie brauchen mutige Vertreter, die ihnen diese Zeit geben und durch Gesetze Klarheit und Sicherheit schaffen.» (439f.) Der Percent Gavin, der ebenfalls zur Gilde gehört, zeigt Verständnis für die Skepsis und sogar für die offene Feindseligkeit, die den Percents vonseiten der Menschen entgegenschlägt: «[...] solange es Menschen gibt, die sich

248 Ebd., Hervorhebungen M. K.

249 Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*, 168.

250 *Dark Destiny*, 439. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

erinnern, müssen wir uns den Frieden erarbeiten.» (439) Dass das «freie Europa» darüber hinaus mit der Triade Waffenhandel treibt, trägt weiter dazu bei, Joys und Neéls Illusionen zu zerstören.

Anders als Neél, den die erfahrene Gewalt dermassen beschädigt hat, dass er einen sozialen Wandel nicht mehr imaginieren kann, und dessen regressiv-nostalgische Sehnsucht nach dem ehemaligen Mentor schliesslich die Oberhoheit gewinnt, wird Joy als zukunftsorientierte Persönlichkeit inszeniert, der es gelingt, einen Beitrag zur Errichtung einer besseren Ordnung zu leisten. Während Amber im Rahmen der Revolution in England zum stummen kulturkritischen Zeichen mutiert, das metaphorisch für die Gräueltaten der «Percents» steht und vom Clanführer Jaime zur Märtyrerin, zur «disruptive force» erhoben wird, die den Funken der Revolution zünden soll (338f.), entwickelt Joy eine eigene Stimme und eine politische Agenda. Ihr Protest gegen die Vergewaltigungskultur ist der erste Schritt im Rahmen einer Politisierung, in der aus persönlichem Freiheitsstreben der Wunsch erwächst, sich in die notwendigen Transformationsprozesse einzubringen.

Als Bedingung dafür wird im Text die Bereitschaft und die Fähigkeit inszeniert, die «Rüstung», aber nicht den Anspruch auf Selbstbestimmung aufzugeben. Wenn Benkaus Postapokalypse die Parameter einer Kultur extrapoliert, «in which we wear our various costumes and «cool poses» – including our muscled, surgically perfected and preserved bodies – as protective armor against others, as symbols of invulnerability to them»,²⁵¹ dann drückt Joy zunächst das «Krisenbewusstsein» ihrer Zeit aus, indem sie sich als «phallische Frau» inszeniert und andere wo immer möglich auf Distanz hält. Sie überwindet allerdings auch die für dieses Krisenbewusstsein charakteristische «Handlungslähmung»²⁵², indem sie Performanz, Selbstobjektivierung und «phallische Rüstung» gegen Interaktion, Aufmerksamkeit und Intimität eintauscht.

Die Bereitschaft dazu schöpft Joy aus der Beziehung zu Neél, die als Kontrast zur Vergewaltigungskultur der Stadt etabliert wird. Innerhalb dieser Beziehung verschwinden sowohl der objektivierende Blick als auch die Notwendigkeit zur sexuellen Performanz und machen einer Bereitschaft Platz, den anderen tatsächlich wahrzunehmen. In eben dieser «responsive attentiveness», einer «ability to notice, the cultivation of consciousness, of awareness, and, frequently, patience – none of which are encouraged in our instrumentalist culture» – ortet Susan Bordo einen die hegemonialen Geschlechterhierarchien transformierenden, utopischen Im-

²⁵¹ Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 302.

²⁵² Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel Einleitung. *Die Katastrophe als Offenbarung*.

puls.²⁵³ Bereits zu Beginn der dargestellten Liebesbeziehung fungiert Sex als Metapher für eine gegenseitige Öffnung und eine letztlich bereichernde Durchlässigkeit, die weder Unterwerfung und Dominanz noch Selbstobjektivierung und Performanz benötigt. Erregung wird, um in Bordos Bedeutungsfeld zu bleiben, aus ihrer ›Rüstung‹ befreit und mit Gefühl und Fragilität in Verbindung gebracht; sie ermächtigt und berührt den jeweils anderen, anstatt ihn zu idealisieren oder zu objektivieren.²⁵⁴ Der Darstellung von »emotional attachment, tenderness, and loving attention«, die Bordo zufolge so selten Platz in erotischen Repräsentationen finden,²⁵⁵ kommt hier zentraler Stellenwert zu. Das wird besonders sichtbar im Augenblick, als Joy und Neél ihre unterbrochene Beziehung wieder aufnehmen. In einer Passage, die durch eine im Text seltene Intimität besticht, fordert Joy Neél zum zweiten Mal dazu auf, sich auszuziehen und ihr seinen nun von Narben übersäten Körper zu zeigen. Anstatt ihn aus der Distanz zu begutachten, wie sie es zu Beginn ihrer Beziehung noch tut, lässt sie ihren Blick und ihre Finger von ihm lenken – »Neél verstand, nahm meine Hand und führte sie, bis meine Finger gegen seine Haut stiessen« (262) –; sie betrachtet ihn aufmerksam, um seinen Körper dann sowohl mit Verletzung und Tod, aber auch mit Neubeginn in Verbindung zu bringen und damit seiner ›neuen‹ Subjektivität Rechnung zu tragen: »Es sieht aus wie verbrannter, ausgetrockneter Boden, Bomberland, kurz bevor die ersten Pflanzen es zurückerobern.« (262) Neéls Dankbarkeit für die bedingungslose Akzeptanz, die Joy ihm entgegenbringt – »ich würde dich selbst dann noch gerne ansehen, wenn du ein grünes Karomuster auf dem Hintern hättest« (263) – und Joys Erleichterung, eine neue Brücke zu ihm geschlagen zu haben, brechen sich in gemeinsamem Gelächter Bahn, das die Entfremdung zu überwinden hilft. Wenn, wie Bordo feststellt, die ›coole Fassade‹, die ironische Distanzierung, der kompetitive Faktor und die disziplinierte Selbstbeschränkung zu Richtlinien der erotischen Gegenwartskultur geworden sind²⁵⁶ und die phallische Rüstung in diesem Rahmen gerade von marginalisierten Subjekten als Ermächtigungsstrategie betrachtet wird,²⁵⁷ stellt der Text an ihre Stelle gegenseitige Verbundenheit, »a meeting of subjectivities in which what is experienced is the recognition of knowing and being known by another«.²⁵⁸ Dass sich der utopische Impuls des Textes im Rahmen einer heterosexuellen Paarbeziehung entzündet, mag konventionell anmuten – auch, wenn diese Paar-

253 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 301, Hervorhebung im Original.

254 Vgl. ebd., 296.

255 Ebd., 297f.

256 Vgl. ebd., 298.

257 Vgl. ebd., 300.

258 Ebd., 301.

beziehung aus Mitgliedern zweier marginalisierter Gruppen besteht. Tatsächlich lassen sich im Text auch Insignien traditioneller heterosexueller Weiblichkeit ausmachen, die dem «Messermädchen» ein wenig die scharfen Ecken nehmen. So zeigt Joy im Laufe des zweiten Bandes deutliche Tendenzen einer «Feminisierung». Am augenscheinlichsten wird dies, wenn sie in einem Laden in der Stadt ein Kleid bewundert, für das sie im Prinzip keine Verwendung hat, das sie sich aber trotzdem sehnlichst zu besitzen wünscht:

Aber jetzt, da ich dieses Kleid zum Greifen nah vor meinen Händen hängen sah, konnte ich nicht anders, als mir auszumalen, es am Körper zu tragen. In meiner Vorstellung war ich keine Rebellin und kein Soldat. Ich war einfach schön, so schön ich eben sein konnte. Ein bisschen dieses längst verlorenen Wunschs stieg in mir hoch und kitzelte mich in der Brust. (273)

Vielleicht lässt sich Joys partielle «Feminisierung» (auch) im Rahmen eines popkulturellen Diskurses lesen, der verschiedene (post-)feministische «Weiblichkeiten» verhandelt und nach Kompromissen strebt, um möglichst viele und unterschiedliche Identifikationen und Lesarten zuzulassen.²⁵⁹

In diese Richtung deutet auf jeden Fall die Covergestaltung (siehe Abb. 19): Ganz im Kontrast zu Joys Selbst- und Fremdbeschreibungen im Text wird dort die dunkle Silhouette einer mit deutlich «femininen» Attributen (wie einem stellenweise durchsichtigen Kleid und langen Haaren) ausgestatteten Frau vor hellem Hintergrund unter der dunklen Wolke von *Dark Canopy* dargestellt. Die als Offenheit und Empfänglichkeit deutbare Gestik der Frau könnte allerdings sowohl auf Joys Entwicklung in Richtung einer grösseren Offenheit und Empathie als auch auf ihren unbedingten Freiheitsdrang und ihre Sehnsucht nach einem selbstbestimmten Leben verweisen.

In diesem Rahmen liesse sich Joy als populäre Version einer «feministischen» Heldin lesen, die zwar als ermächtigte und starke Figur auftritt, die aber auch «weiblichere» Facetten besitzt beziehungsweise annimmt. Mit Bordo ist allerdings zu fragen, inwiefern die Aufteilung in «männliche» und «weibliche» Eigenschaften überhaupt sinnvoll bleibt. «[...] at its fundamental level the world is not divided into men and women (or blacks and whites)», schreibt Bordo in ihrer Analyse von Neil Jordans Film *The Crying Game*, «but into [...] the scorpions and the frogs: those whose «nature» insists that they kill and those who are open to others, even if it kills them».²⁶⁰ Joys Entwicklungsprozess führt meines Erachtens nie in Richtung einer Restauration traditioneller Weiblichkeit; in der «neuen

259 Read vertritt diese These in Bezug auf die popkulturellen Transformationen heterosexueller Weiblichkeiten in Rape-Revenge-Narrativen, vgl. Read 2000, *The New Avengers*, vor allem 50f., 166 und 174.

260 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 302.

Welt» entschliesst sie sich für eine Ausbildung zur Lehrerin, um anderen von der Möglichkeit des Zusammenlebens zwischen Menschen und Percents zu berichten, und danach für eine aktivistische Position als Anwältin der nach wie vor diskriminierten Percents. Deutlich wird, dass ihre Entwicklung in Richtung einer Subjektivität weist, die sich nicht mehr über Härte, Distanz und Wettbewerb definiert. Denn deren Beschränkungen werden für Joy immer offenkundiger. «Ich war das Messermädchen gewesen und als solches war ich zum Soldaten herangewachsen», reflektiert sie, bevor sie zum ersten Mal dem versehrten Neél gegenübertritt. «Nun war ich eine Frau, die nur die Kraft des Messers und des Soldaten besass: Ich konnte Dinge zerstören, zerschneiden, trennen und töten.» (142) Ihre «Skorpionen»-Natur, die Joy hier zum ersten Mal der «Fraglosigkeit» enthebt, in Richtung einer für andere offeneren Subjektivität zu entwickeln, wird ihr zuerst in der Beziehung mit Neél und später auch im grösseren Rahmen möglich; der Text zeigt allerdings auch die dazu notwendige «Arbeit am Selbst». In Skandinavien findet Joy in Mellenie eine Freundin, die sie als «Messermädchen» akzeptiert, ihr aber auch das Tanzen beibringen will:

Ich konnte nicht tanzen. Hatte es nie gelernt. Warum auch? Ich stand erstarrt da, wie ein in den Boden gerammtes Schwert, zwischen all den Menschen, die sich leicht und gelöst bewegten, als würde die Musik sie lenken. Ein harter Fremdkörper mitten unter ihnen, das war ich. Und das wollte ich nicht sein. Verdammte, ich wollte das nicht! (443)

An dieser Stelle wird Joys Identität als «Messermädchen» zum letzten Mal als Metapher für eine Subjektposition reflektiert, die als Überlebensstrategie zwar ihre Berechtigung, aber auch einen hohen Preis hat. Es ist eine Position, die auf keiner «essenziellen» Grundlage basiert, die aber auch nicht so einfach abgestreift werden kann: Ihre Sozialisierung prägt Menschen wie Percents so stark, dass Transformationsprozesse Generationen benötigen und viel Zeit und Engagement aufgewendet werden muss, um Vorurteile und Hierarchien ab- und vor allem neue, gemeinschaftsstiftende Praxen aufzubauen. Als Mellenie Joy dazu auffordert, ihre schweren Stiefel auszuziehen – «Das sind Schuhe für den Krieg, zum Kämpfen. Niemand kann in solchen Schuhen tanzen» (444) – und dann das Messer entdeckt, das Joy verbotenerweise in ihrem Stiefel versteckt, reagiert sie mit Verständnis: «Schon gut. Leg es ab, wenn du bereit bist. Du musst nicht mehr kämpfen, wir beschützen euch. Aber ich verstehe, dass du noch nicht daran glaubst. Wir brauchen alle unsere Zeit, so sind wir Menschen eben.» (444)

Allerdings gelingt Joy der erste Schritt überraschend schnell, und wieder ist es der Körper, der als Zentrum von Perspektive und Agency in den Blick gerückt wird. Weil sie es schafft, ihre Stiefel und ihr Messer abzulegen und, um mit Butler zu sprechen, die Bedingungen genereller Verletzbarkeit und Abhängigkeit anzuer-

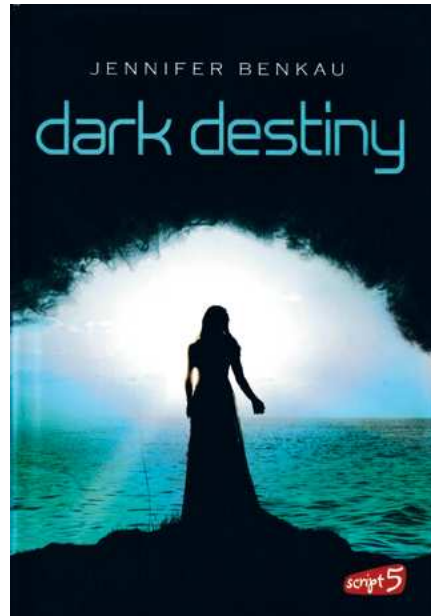
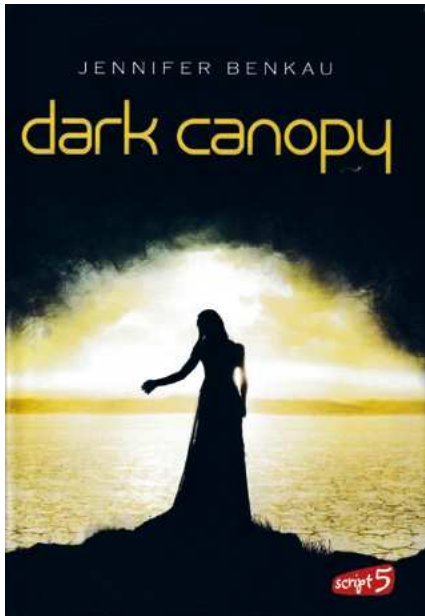


Abb. 19: Cover zu Jennifer Benkaus *Dark Canopy/Dark Destiny* (script 5, 2012/13).

kennen,²⁶¹ indem sie sich unbewaffnet in die tanzende Menge wagt, wird sie mit einer sinnlichen Erfahrung belohnt, die ihre Perspektive prägen wird: «Ich rempelte gegen andere Tänzer, trat ihnen auf die Füße und rief laufend Entschuldigungen, die nicht notwendig waren, denn ohne Schuhe tat ich niemandem weh. Und nach kurzer Zeit bemerkte ich verblüfft, dass ich mich genauso ausgelassen bewegte wie alle anderen.» (444f.) Fortan bleibt ihr Messer «Tag und Nacht in meinem Schrank zwischen meinen Strümpfen» (454); in einer symbolträchtigen Geste wirft Joy es schliesslich ins Wasser (462). Einzig in den diskursiven Gefechten, die zu Beginn von *Dark Destiny* im Intro als Prolepse dargestellt werden und die Joy als Vertreterin eines Percents im Gerichtssaal austrägt, aktiviert sie ihre frühere Identität: «Früher war ich Soldat gewesen, und immer wenn es darauf ankam, erinnerte ich mich daran und kämpfte.» (10)

Mit Joy tritt im Gegensatz zu Miranda eine Protagonistin ins Licht, die sich gegen das Versprechen des persönlichen Liebesglücks unter den gegebenen Vorzeichen entscheidet – «Irgendwann würde nichts mehr von mir übrig sein, was

²⁶¹ Vgl. Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 32.

Neél lieben konnte, und nichts, was ihn zurückliebte» (441) – und stattdessen gerade vor dem Hintergrund eines virulenten, gewalttätigen «Backlash» einen politischen Lebensentwurf realisiert. Während die Diologie die «feminine Story» insgesamt eher desartikuliert²⁶² und in Bezug auf die Überwindung hegemonialer Männlichkeitsnormen eine düstere Prognose stellt, wird die ermächtigte junge Frau als Subjekt inszeniert, das in der Lage ist, soziale Skripte zu hinterfragen, und das über ausreichend Ressourcen und Einfühlungsvermögen verfügt, um sich in die Positionen anderer hineinzuversetzen und sich eine Welt vorzustellen, in der diese unterschiedlichsten Subjektpositionen zu einem friedvollen Zusammenleben befähigt sind. Joy ist, wie sie nach Neéls Abschied reflektiert, «verletzt. Nicht tot» (462). Und sie ist, wie der Text suggeriert, mit Herzblut dabei, einen aktivistischen Weg einzuschlagen. Diesen aktivistischen weiblichen Lebensentwurf, dessen Genese ganz am Ende von Benkaus postapokalyptischer Diologie steht, machen zahlreiche gesellschaftsdystopische Texte zum Zentrum ihrer Narrative. Das folgende Kapitel beleuchtet daher die rebellischen Vorbildsubjekte aktueller Future-Fiction-Serien, die Bedingungen ihrer Subjektivationsprozesse und Selbsttechnologien und die Diskurse, die in ihren Kämpfen für eine bessere Ordnung verhandelt werden.

Die *Top Girls* dystopischer Wettbewerbskulturen

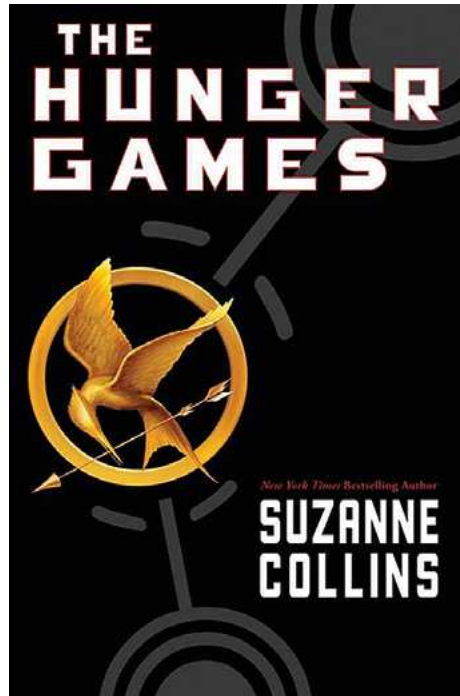
Der *Mockingjay* – deutsch: der *Spotttölpel*²⁶³ – gehört ohne Zweifel zu den bekanntesten revolutionären Symbolen der Populären Kultur (Abb. 20).²⁶⁴ In Suzanne Collins' *Hunger Games*-Trilogie (2008–2010) und den gleichnamigen vier Filmadaptionen (2012–2015) erlangt der in der «Natur» eher unscheinbare Singvogel nationale Bekanntheit, als Katniss Everdeen eine Brosche mit seinem Konterfei in die Arena der tödlichen Hungerspiele trägt, die das totalitäre Regime als Instrument der Unterdrückung und Propaganda gegen die unterworfenen zwölf Distrikte einsetzt. Nach Katniss' überraschendem, auch subversivem Sieg über die Spielmacher des Capitols wird sie von Panems Untergrundbewegung zum

262 Für diese Desartikulierung im Text spricht auch, dass Liza, Amber und Alex ziemlich abrupt aus der Geschichte verschwinden und Joy im letzten Teil der Geschichte offenbar kaum mehr an sie denkt.

263 Die deutschen Namen beziehen sich auf die Übersetzung von Sylke Hachmeister (*Die Tribute von Panem*, 2009) sowie von ebd. und Peter Klöss (*Gefährliche Liebe*, 2010 und *Flammender Zorn*, 2011).

264 Einige Ausschnitte und Überlegungen dieses Kapitels wurden in Kalbermatten 2019, *Die feministischen Revolutionen der Future Fiction*, publiziert.

Abb. 20: Cover der 2010 bei Scholastic US erschienenen Taschenbuchausgabe von *The Hunger Games* mit *Mockingjay*-Symbol.



Gesicht der Revolution erkoren; als *Verkörperung* des *Mockingjay*²⁶⁵ soll sie die unterdrückten Distrikte im Aufstand gegen das Capitol vereinen.

Die Strategie geht auf: Katniss steigt zum Symbol des Widerstands und der Hoffnung auf, im ganzen Land ist der *Mockingjay* alsbald auf Mauern, Bannern und Kleidern zu sehen und dient zugleich als Protestbekundung und als Erkennungszeichen Gleichgesinnter. Madge, Katniss' Freundin, die ihr die Vogelbroche vor den Spielen zur Erinnerung an ihren Distrikt geschenkt hatte, wundert sich, dass der Vogel mit einem Mal revolutionäre Bedeutung erlangt hat. «But mockingjays were never a weapon», wendet sie ein. «They're just songbirds. Right?» Katniss allerdings weiss, dass der Spotttölpel die unerwartete Kreuzung zweier unterschiedlicher Vogelarten ist: Die vom Capitol zu Spionagezwecken gegen die Distrikte eingesetzten, biotechnologisch geschaffenen *jabberjays* (dt.: Schnattertölpel) hatten sich mit den in den Distrikten einheimischen *mockingbirds* (dt.: Spottdrosseln) gepaart. Resultat war, wie Katniss bemerkt, eine gänzlich neue Spezies:

265 Genutzt wird im Englischen die Grossschreibung (*Mockingjay*), wann immer das Symbol der Revolution gemeint ist, und die Kleinschreibung (*mockingjay*), wenn vom Vogel die Rede ist.

*A mockingbird is just a songbird. A mockingjay is a creature the Capitol never intended to exist. They hadn't counted on the highly controlled jabberjay having the brains to adapt to the wild, to pass on its genetic code, to thrive in a new form. They hadn't anticipated its will to live. Now, as I trudge through the snow, I see the mockingjays hopping about on branches as they pick up on other birds' melodies, replicate them, and then transform them into something new.*²⁶⁶

Die hybride, wandelbare und anpassungsfähige Figur des *Mockingjay* passt als Symbol in der Tat sehr gut zu Katniss. Denn die beweist, dass sie über die ›Instinkte‹, die Flexibilität, Wandelbarkeit und den Überlebenswillen verfügt, die sie als Jägerin in den – vom Regime zu verbotenen Zonen erklärten – Wäldern, aber auch in der ›künstlich‹ angelegten ›Natur‹ in der Arena des Capitols überleben lassen.²⁶⁷ Katniss' Stärke resultiert, wie Stephanie Dror festhält, zu einem bedeutenden Teil aus ihrer verbotenen Beziehung zur ›Natur‹, die sie als Ort der Ressourcen, der Reflexion und des Lernens nutzt, und dadurch die Regeln des Regimes unterwandert, das seinerseits den vergeblichen Versuch unternimmt, ›Natur‹ zu domestizieren und/oder auszusperrern.²⁶⁸ Gerade im Wald zeigt sich immer wieder, dass Katniss über ein politisches Bewusstsein verfügt, das es ihr erlaubt, das System (zumindest im Stillen) zu analysieren.²⁶⁹

The Hunger Games lässt sich, um der Definition Andreas Mahlers zu folgen, aber auch als »Diskursdystopie« lesen: als Szenario, in dem die oktroyierte Sprache einer usurpatorischen, kolonisatorischen Macht den Diskurs und dessen Gegenstand, Regularitäten, Hierarchien, Selektions- und Ausschlussprinzipien bestimmt und die Unterdrückten innerhalb dieses hegemonialen Systems des Denkens und Argumentierens verdammt sind, die ›fremde Sprache‹ zu übernehmen oder zu schweigen.²⁷⁰ Als Symbol sieht sich Katniss vor diesem Hintergrund Bemühungen ausgesetzt, sie zu vereinnahmen und zum *Jabberjay* des Capitols zu machen: Als Siegerin der Hungerspiele soll sie die Parolen des Regimes wiederholen, um damit sein Fundament zu festigen und die aufkeimenden Aufstände in den Distrikten niederzuschlagen.²⁷¹ Darauf wird sie wiederum von den Rebellen unter Plutarch Heavensbee vereinnahmt, die versuchen, diesen *jabberjay* im ›Kampf um Bedeutung‹²⁷² umzuschreiben und als Waffe gegen das Capitol zurück

266 *Catching Fire*, 112 f., Hervorhebungen M. K.

267 Vgl. *The Hunger Games*.

268 Vgl. Dror 2016, *Consuming Katniss*. Dror verortet *The Hunger Games* in einer ökokritischen Tradition.

269 Vgl. dazu auch Sawyer Fritz 2014, *Girl Power and Girl Activism*, 22.

270 Vgl. Mahler 2002, *Diskursdystopien*.

271 Vgl. *Catching Fire*, und dazu vor allem die Ausführungen im Kapitel *Symbole des Widerstands*.

272 Vgl. hierzu vor allem Olthouse 2012, »*I Will Be Your Mockingjay*«.

zu richten – genau wie einst ihre Vorgänger in den vor 75 Jahren gescheiterten Aufständen, die in der Einführung der Hungerspiele endeten. In der offiziellen Revolutionsbewegung unter der Leitung von Distrikt 13 soll Katniss schliesslich endgültig zum *Mockingjay*, zur gänzlich neuen Spezies werden: «I must now become the actual leader, the face, the voice, the embodiment of the revolution. The person who the districts [...] can count on to blaze the path to victory.»²⁷³ Inwiefern aber kann Katniss, wie dem *mockingjay*, tatsächlich die Fähigkeit zugeschrieben werden, die Melodien, Worte und Parolen anderer nicht nur aufzunehmen und wiederzugeben, sondern sie in etwas Neues, Eigenes zu verwandeln? Inwiefern kann es ihr unter den Bedingungen der in den Romanen imaginierten Diskursdystopie gelingen, eine eigene politische Haltung zu entwickeln und diese zu formulieren, der eigenen Stimme zu vertrauen und sie zu erheben, um damit den hegemonialen Diskurs zu transformieren und einen tatsächlichen gesellschaftlichen Wandel vorantreiben zu helfen? Und wohin zielt dieser Wandel in gesellschafts- und geschlechterpolitischer Hinsicht – auch und gerade, wenn man die *Hunger Games*-Trilogie als eine Erzählung betrachtet, die vor dem Hintergrund einer postfeministischen, neoliberalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung entstanden ist?

Diese Frage stellt sich natürlich nicht nur in Bezug auf Katniss, sondern gerade auch in Bezug auf die vielen anderen jungen Frauen, die seit einigen Jahren in der Populärkultur ins Licht gerückt und zu Symbolen des sozialen Wandels erklärt werden. Viele von ihnen treten wie Katniss als «toughe» Einzelkämpferinnen auf. Ob in der HBO-Serie *Game of Thrones* (2011–2019), in neueren Märchenadaptionen wie *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012), oder in den plötzlich allgegenwärtigen Biografien erfolgreicher Frauen aus Politik, Kunst, Wissenschaft, Sport und Musik: Es sind Geschichten «unerschrockener» und «aussergewöhnlicher Frauen»,²⁷⁴ die sich *trotz* der Hindernisse, die man ihnen in den Weg legt, mit ihren Zielen durchsetzen; Geschichten von «Rebel Girls»,²⁷⁵ bewundernswerten Individuen, die, allen Widerständen zum Trotz, ihren Lebenstraum verwirklicht(en) und so als Pionierinnen auch anderen Frauen den Weg frei mach(t)en, und/oder die als Aktivistinnen, Politikerinnen und Friedensstifterinnen für eine bessere Welt kämpf(t)en und dafür nicht selten

273 *Mockingjay*, 12.

274 So die Aussage im Titel von Pénélope Bagieu's zweibändiger Comic-Porträtsammlung *Unerschrocken. 15 Porträts aussergewöhnlicher Frauen* (2017/18; im Original: *Culottées — Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*).

275 So der Titel der mittlerweile ebenfalls zweibändigen Anthologie von Kurzporträts *Goodnight Stories for Rebel Girls* (2017/18), die von Elena Favilli und Francesca Cavallo herausgegeben wurde.

mit ihrem Leben bezahl(t)en. In jeder Hinsicht handelt(e) es sich um revolutionäre Frauen, denen mit gutem Recht verstärkte Sichtbarkeit zuteil wird. Dies geschieht allerdings oft in individualisierter Form, als märchenhafte Erfolgsgeschichte der durchsetzungsstarken Individualistin, und unter Ausblendung der Beziehungen, Bündnisse und Netzwerke, auf welche diese Frauen zählen konnten und mussten.²⁷⁶

Auch die Future-Fiction folgt dem Trend, junge Frauen als individualistische Vorbildfiguren ins Licht zu rücken, und zwar insbesondere im Rahmen gesellschaftsdystopischer Szenarien. Wenn die Dystopie eine «individualistische Gattung» ist, die «für das Recht des Einzelnen, sich von der Masse zu unterscheiden» entsteht,²⁷⁷ dann werden junge Frauen in den Dystopien der Gegenwart nicht nur als Opfer, Kritikerinnen und Überwinderinnen desaströser, mensch-, natur- und oft auch dezidiert frauenfeindlicher Systeme inszeniert: Sie werden vor allem auch bevorzugt als Subjekte eingesetzt, die für Wahlfreiheit und Selbstbestimmung eintreten. Sie figurieren als Zeichen der Hoffnung auf eine gerechtere, gleichberechtigte und selbstbestimmtere Zukunft. Und sie dienen als Beispiele dafür, was Menschen zu leisten imstande sind, auch und gerade, wenn sie sich gegen eine Kultur beziehungsweise ein Regime zur Wehr setzen müssen, das sie in ihren Rechten und Identitätsspielräumen beschneidet. Es erstaunt daher nicht, dass Katniss Everdeen, Veronica Roths Tris Prior (*Divergent*-Trilogie, 2011–2013),²⁷⁸ und Scott Westerfelds Tally Youngblood (*Uglies*-Serie, 2005–2007),²⁷⁹ um die es in diesem Kapitel gehen wird, immer wieder als feministische Symbole gefeiert werden.

Wofür genau aber stehen diese Symbole? Für welche Form des Wandels treten die jungen weiblichen Vorbildfiguren ein? Und handelt es sich bei ihren persönlichen und kollektiven rebellischen Aktionen tatsächlich um Revolutionen, die als *feministisch* bezeichnet werden können? Diese Fragen stehen im Zentrum meiner Analyse dreier Werke, die auf Basis gegenwärtiger Entwicklungen eine dystopische, von Wettbewerb und Konkurrenz geprägte Klassengesellschaft entwerfen.²⁸⁰

276 Vgl. auch Kalbermatten 2017, *Meerjungfrau trifft Freiheitskämpferin*.

277 Spiegel 2008, *Bilder einer besseren Welt*, 62.

278 Die Analyse berücksichtigt fast ausschliesslich Band 1 der Trilogie, da sich die Entwicklung der Hauptfigur vor allem in diesem ersten Teil vollzieht und in Band 2 und 3 in Bezug auf Gesellschaft und Geschlecht kaum neue Aspekte hinzukommen.

279 Ursprünglich waren die Bände *Uglies*, *Pretties* und *Specials* als Trilogie konzipiert; der nachträglich als Teil der Serie verfasste Band *Extras* (2007) zeichnet sich durch einen Wechsel von Handlungszeit, -ort und Hauptfigur aus. Die Analyse konzentriert sich auf die ersten drei Bände. Die ab Herbst 2018 im *Uglies*-Universum angesiedelten Folgebände, die neue Figuren und Handlungszusammenhänge einführen, konnten nicht mehr berücksichtigt werden.

280 Einzelne Teile dieses Kapitels sind in folgenden Publikationen erschienen: «*The world may*

Individualismus und (Post-)Feminismus in der Future-Fiction

«You know what this board is?» Eric hat sich vor einer grossen elektronischen Tafel aufgebaut, die sich auf Knopfdruck mit Namen und Nummern in weisser und roter Schriftfarbe füllt (Abb. 21).²⁸¹ Abschätzig betrachtet der *Dauntless*-Instruktor die versammelten InitiandInnen, die sich um ihn geschart haben. Sogleich wechselt die Kameraeinstellung zu einer Nahaufnahme der jungen Tris Prior: Über die Schultern der anderen Jugendlichen versucht sie, die nach einer besonders harten Trainingssession als Letzte zur Gruppe gestossen ist, einen Blick auf die Tafel zu erhaschen. Schnitt. «It's your life», fährt Eric mit einem Nicken zur Tafel fort. «We grade you every day.» Sein Blick fällt auf Tris, und nun fängt ein *Close Up* ihren ängstlichen Gesichtsausdruck ein, während Erics Verdikt im Off durch den Raum hallt: «If you're still in the red by the end of the first stage, you're out.» Abschliessend folgt eine subjektive Kamera Tris' suchendem Blick auf die Tafel – und findet ihren Namen in roter Schrift auf dem allerletzten Rang, hinter der Nummer 32. Mindestens zwölf KonkurrentInnen wird Tris in den nächsten Trainingssessionen übertreffen müssen, um die erste von drei Etappen der Initiation erfolgreich zu bewältigen und schliesslich, am Ende dieser mehrwöchigen Trainingsphase, als eins von nur zehn neuen Mitgliedern in die Wächterfraktion der *Dauntless* – der «Furchtlosen» – aufgenommen zu werden.

Neil Burgers Verfilmung von Veronica Roths gesellschaftsdystopischem Roman *Divergent* inszeniert in einer Szene von nur 12 Sekunden Länge sehr prägnant eine Experimentieranlage, die als diskursive Basis zahlreicher Future-Fiction-Romane fungiert. Zwar werden postapokalyptische Zivilisationen wie Roths in fünf Fraktionen eingeteiltes Nachkriegs-Chicago, Suzanne Collins' diktatorisches Panem und Scott Westerfelds futuristische Stadtstaaten als totalitäre Gesellschaften mit starken «Leitkulturen» und rigiden Ordnungssystemen imaginiert. Im Unterschied zu den uniformistische(re)n Systemen ihrer bekanntesten Vorgänger, Samjatin's *We*, Huxleys *Brave New World* und Orwells *Nineteen Eighty-Four*, basieren diese Systeme aber nicht primär auf einer *Negation* des Individuums. Im Gegenteil. Ob sie, wie Panem, als eine Kultur der brutalen Gewalt und des inneren Konflikts oder, wie Roths und Westerfelds Stadtstaaten, als «trügerische Idyllen»²⁸² konzipiert sind: Sie alle zollen dem Individuum auf ihre Weise Tribut, um es mit Hilfe spezifischer Regulierungs- und Subjektivierungsverfahren in eine hochgradig kompetitive Struktur der Konkurrenz und der Selbstoptimierung

need you, one day» (2016); «*She was rewiring herself once again»* (2014) und *Träume vom monströsen Mutterland* (2014).

²⁸¹ Burger 2014, *Divergent*, 00:38:20–00:38:32.

²⁸² Für eine genauere Differenzierung siehe unten.



Abb. 21: Screenshots aus Neil Burgers *Divergent* (2014): Tris (Shailene Woodley) wird mit ihrem niedrigen Rang im Punktesystem der *Dawntless* konfrontiert.

einzubinden. Und genau darin liegt auch der zentrale zeitdiagnostische Befund der drei Romanserien.

Die drei jungen weiblichen Hauptfiguren Katniss Everdeen, Tris Prior und Tally Youngblood wiederum, die als Fokusfiguren die Perspektive der LeserInnen in starkem Masse lenken, werden als Subjekte eingeführt, die von diesen Gesellschaften dazu aufgerufen werden, sich ihre Position im System im Rahmen spezifischer Initiationsrituale und -prozesse zu erarbeiten, unter Ausschaltung der ›Konkurrenz‹ zu sichern, und durch stetige Arbeit am Selbst zu verbessern. Ihre Biografien ähneln sich insofern, als dass alle drei im Alter von 16 Jahren innerhalb ihrer hierarchisch strukturierten Gesellschaft ein ›Übergangsritual‹ und einen ›sozialen Aufstieg‹ – beziehungsweise eine ›Karriere‹ – absolvieren; dass sie als »Subjekte der Exzellenz«²⁸³ mit ihren aussergewöhnlichen Leistungen einerseits und als rebellische Subjekte mit subversiven Aktionen andererseits ins Licht der Aufmerksamkeit treten; dass sie gerade *aufgrund* ihrer individualistischen Züge und autonomen Handlungen sowohl *innerhalb* dieser Systeme als auch im Rahmen ihrer ›Sub-, oder ›Gegenkulturen‹ reüssieren; und dass sie schliesslich zur Anführerin und/oder zum Symbol einer Revolution *gegen* diese Systeme und ihre MachthaberInnen (erhoben) werden. Katniss steigt von der mittellosen Jägerin und Familiernährerin zum Symbol der Revolution auf. Tally wird von der angepassten kleinen ›Ugly‹ zur nonkonformen ›Pretty‹ und dann zur mächtigen ›Special‹, ehe sie sich erfolgreich sowohl der Überwindung ihrer Gesellschaft als auch dem Schutz der bedrohten Natur verschreibt. Und Tris wird von der Ausenseiterin zur Anführerin des Punktesystems, ehe sie an der Auflösung des Klassensystems mitarbeitet, dem sie ihre Karriere verdankt.

Alle drei Serien folgen im Kern demselben dreistufigen Schema. Der erste Band dient der Exposition, der Charakterisierung der Protagonistin und ihrer Welt und

²⁸³ McRobbie 2010, *Top Girls*, 37.

der Entfaltung des Problemkomplexes. Der zweite Teil führt die Protagonistin über ihre zu Beginn noch beschränkte Welt hinaus, erlaubt so im Sinne einer «guided tour»²⁸⁴ die Exploration weiterer Teile der dystopischen Gesellschaft, und ermöglicht so die vertiefte Reflexion ihrer sozialen Zusammenhänge und Mechanismen. Zugleich formiert sich der schon im ersten Teil antizipierte, über einzelne Subjekte personifizierte Widerstand, indem er sich zu einem kollektiven Aufstand ausweitet, der die Stabilität des Systems erschüttert. Im dritten Teil dann befinden sich die Konfliktparteien im offenen Krieg und/oder die dystopische Welt im Umbruch, wobei der Protagonistin eine Schlüsselrolle in der Überwindung der «alten» Ordnung zukommt. Eckart Voigts und Alessandra Boller sprechen in Bezug auf Collins' *Hunger Games* von der «typical tripartite structure» der Gattung und weisen darauf hin, dass sich diese dreigeteilte Struktur bei Collins auch in den einzelnen Bänden selbst wiederholt.²⁸⁵ Über den jeweils letzten Teil der Bände, der mit den Überschriften *The Victor*, *The Enemy* und *The Assassin* versehen ist, lässt sich Katniss' Entwicklung sehr akkurat auf den Punkt bringen und – mit bestimmten Einschränkungen – auch auf Tris und Tally übertragen: Alle werden zunächst zur «Gewinnerin» *innerhalb* ihres Systems, ehe sie zu dessen Opponentin und schliesslich Zerstörerin werden. Mit unterschiedlichen Implikationen imaginieren alle drei Serien einen Entwicklungs- und «Ermächtigungsprozess» von der unmündigen, systemkonformen Jugendlichen zur mächtigen, aufrührerischen Akteurin beziehungsweise Rebellin.

Nun gehört es zum Handlungsmotor *aller* Gesellschaftsdystopien, dass sich die Hauptfigur gerade *nicht* mit ihrem Platz im System zufriedengibt, dass sie seine maroden Strukturen im Rahmen eines Erkenntnisprozesses entlarvt und/oder offenlegt und sich zunächst innerlich, dann offen dagegen auflehnt. Bemerkenswerterweise wird in vielen Future-Fiction-Texten der Eindruck erweckt, die Fähigkeit oder Tendenz zur Rebellion gegen hegemoniale Strukturen und Werte sei eine (den) jungen Frauen *inhärente* Qualität; eine Tendenz, die durchaus mit traditionellen Bildern der fügsamen Frau bricht. So ist es kein Zufall, dass alle drei Expositionen einen Regelverstoss beziehungsweise eine Grenzüberschreitung inszenieren. Katniss schlüpft durch den Zaun, der Distrikt 12 umgibt, in

284 Ich entlehne den Begriff Farah Mendlesohn (2008, *Rhetorics of Fantasy*), die ihn für die «Portal-Quest Fantasy» fruchtbar macht (und dabei auf Parallelen zur klassischen Utopie hinweist): Gemeinsam mit den ProtagonistInnen lernen die LeserInnen die dargestellte Welt im Rahmen einer Quest kennen, wobei deskriptive Elemente eine wichtige Rolle spielen. Die zentrale Erfahrung, die Figuren wie LeserInnen teilen, ist aber eine Erfahrung des Entdeckens und Lernens, die für die Future-Fiction im selben Masse gilt: «portal fantasies lead us gradually to the point where the protagonist knows his or her world enough to change it and to enter into that world's destiny» (xix).

285 Vgl. Voigts/Boller 2015, *Young Adult Dystopia*, 415.

den Wald, um zu jagen; ein Akt, der in ihrem Distrikt stillschweigend geduldet wird, weil der Schwarzmarkt von der Beute profitiert, der ihr aber dennoch die Todesstrafe einbringen könnte, weil sie dafür eine Waffe (Pfeil und Bogen) versteckt.²⁸⁶ Tris, deren Herkunftsfraktion der *Abnegation* – der <Selbstlosen> – jede Form der Eitelkeit verurteilt, ertappt sich in der Exposition bei einem längeren Blick in den Spiegel.²⁸⁷ Und Tally schleicht sich nachts verbotenerweise aus ihrem Stadtteil *Uglyville* nach *New Pretty Town*, wo sie einen Feueralarm auslöst, der die Stadt und ihre Autoritäten in Aufruhr versetzt.²⁸⁸ Alle drei jungen Frauen werden, plakativ formuliert, als <geborene> Rebellen inszeniert; als prädestiniert dafür, sich gegen Autoritäten, Regeln und starre Strukturen durchzusetzen. Sie sind, wie Sonya Sawyer Fritz schreibt, als Ausdruck eines Trends lesbar, «the adolescent dystopian heroines» als «key agents in the resistance of dystopian governments» darzustellen: «Female protagonists have taken center stage in YA dystopias as girls who resist the forces of their broken and corrupt societies to create *their own identities*, shape *their own destinies*, and transform the worlds in which they live.»²⁸⁹

Ich pflichte Sawyer Fritz' These bei, dass sich in der und um die Figur der dystopischen Rebellin ein aktueller Weiblichkeitsdiskurs manifestiert, der die junge Frau als ermächtigte Akteurin, als «empowered citizen» konstruiert. Für zentral halte ich ausserdem ihre Beobachtung, dass diese «rebellischen» Narrative ihr ermächtigendes Potenzial in bedeutendem Masse aus der in ihnen aktualisierten «girl power»-Rhetorik und -Motivik schöpfen, und dass sie sich in der Darstellung kompetenter, rebellischer weiblicher Subjektivität an historische Diskurse und Praktiken von «girl activism» anlehnen.²⁹⁰ Letzteres erscheint besonders wichtig. So betont Jessica Taft in ihrer Analyse der Identitätsbildungsprozesse und politischen Strategien junger Aktivistinnen in Nord- und Südamerika, dass «girl activists» in den Medien zwar gezeigt werden, aber selten zu Wort kommen: «They appear, but they do not speak.»²⁹¹ Während die Bilder demonstrierender junger Frauen in den Medien populäre Sujets darstellen, so Taft, würden ihre aktive Teilnahme in und ihr Beitrag für politische Prozesse selten direkt thematisiert: «They continue to appear in both the public and academic domain only as occasional images – as visual objects rather than as intelligent and intelligible political sub-

286 Vgl. *The Hunger Games*, 6.

287 *Divergent*, 1f.

288 *Uglies*, 3–30.

289 Sawyer Fritz 2014, *Girl Power and Girl Activism*, 17, Hervorhebungen M. K.

290 Vgl. ebd.

291 Taft 2011, *Rebel Girls*, 4.

jects.»²⁹² Für die fiktionalen Aktivistinnen Katniss, Tris und Tally lässt sich dieser Befund nicht bestätigen, auch wenn gerade Katniss ihre politische Wirksamkeit stark aus ihrem Status als «visual object» bezieht. Alle drei Figuren erscheinen zwar, wie die rebellischen Frauen älterer Dystopien, als «disruptive force», werden aber nie darauf reduziert, den Emanzipationsprozess eines männlichen Helden anzuregen oder, wie Céleste, als reines Symbol und/oder «reiner Körper» zu fungieren. Stattdessen kämpfen sie in eigener Sache und, nach entsprechender Politisierung, auch für gerechtere soziale Strukturen.

In Sawyer Fritz' These zum transformatorischen Potenzial der Texte und ihrer Protagonistinnen als «individuals with personal, cultural, and socio-political power»²⁹³ nicht zur Sprache kommt allerdings ein zentraler Bestandteil des in den Werken verhandelten Ermächtigungsdiskurses: jener des kompetitiven Individualismus. Die in den Werken dominante Beschwörung individueller weiblicher Handlungsmacht und -freiheit steht oft in Kontrast zu dem laut Taft für die Praktiken, die Identitätspolitik und die politischen Strategien von «girl activists» prägenden Stellenwert von Gemeinschaft und solidarischer Bündnispolitik: «In emphasizing activism as a collective, rather than individual, project and highlighting their organizational affiliations, girl activists reject the notion of activism as the act of heroic individuals.»²⁹⁴ Katniss Everdeen, Tris Prior und Tally Youngblood dagegen, drei Heldinnen mit machtvoll klingenden Namen, werden auf Inhalts- und/oder Diskursebene als *can-do girls* (Anita Harris), als *Top Girls* (Angela McRobbie) oder als «supergirls»²⁹⁵ angerufen, wie sie seit ungefähr Mitte der 1990er-Jahre die politischen, (pop-)kulturellen und (post-)feministischen Diskurse bevölkern. Vor allem aber werden sie als durchsetzungsstarke Einzelkämpferinnen inszeniert, deren Handeln (zumindest zu Beginn der Serien) massgeblich vom Willen geprägt ist, innerhalb der Wettbewerbsstrukturen ihrer Systeme zu reüssieren und ihre Handlungsspielräume und Wahlfreiheit zu erweitern – wenn nötig auf Kosten anderer.

Ihre wiederholt von Erfolg gekrönten Versuche, den Anforderungen ihrer Systeme zu entsprechen, sich aber auch gegen deren Einschränkungen und Einschreibungen zu wehren, sind von einem streckenweise aggressiven Individualismus geprägt, der abseits der klassischen heterosexuellen Liebesgeschichte wenig Raum für Bündnisse, Allianzen und Beziehungen lässt. Ann M. M. Childs stellt unter anderem anhand von Westerfelds *Uglies*-Serie heraus, dass Freundschaften

292 Ebd., 5.

293 Sawyer Fritz 2014, *Girl Power and Girl Activism*, 19.

294 Taft 2011, *Rebel Girls*, 44.

295 Ringrose/Walkerline 2008, *What Does it Mean to Be a Girl in the Twenty-first Century?*, vor allem 7–9.

zwischen jungen Frauen in Dystopien für Jugendliche häufig als zweitrangig dargestellt werden: Der Beziehung zum ›love interest‹ ist die Beziehung zur besten Freundin meist untergeordnet, und sie geht im Rahmen der Handlung häufig entweder in die Brüche, oder die beste Freundin (die häufig gesellschaftskritischer ist als die Hauptfigur selbst) kommt zu Tode.²⁹⁶ Bemerkenswert ist weiter, dass der zentrale Konflikt zwischen rebellischer junger Frau und System als Konflikt zweier Frauen unterschiedlicher Generationen ausgehandelt wird: zwischen Katniss und Alma Coin; zwischen Tally und Dr. Cable; zwischen Tris und Jeanine Matthews. Jeffrey A. Brown stellt diesbezüglich zwei mögliche Lesarten vor: Der Konflikt kann gedeutet werden als Konflikt von Feministinnen der zweiten Welle und zwischen jüngeren Frauen, die sich von Ersteren ›zum Schweigen gebracht‹ sehen – eine Anlage, die Brown zu Recht kritisiert und die ich insbesondere hinter der in *Divergent* inszenierten Konfliktlage realisiert sehe. Oder der Konflikt kann gedeutet werden als Konflikt zwischen einer postfeministisch-neoliberalen Haltung, für welche die machtvessenen, an gesellschaftlichem Wandel so gar nicht interessierten älteren Frauen in den Romanen stehen, und einer neuen, radikal-feministischen Haltung, die von den jungen Frauen in den Romanen vertreten wird.²⁹⁷ Gerade in Bezug auf Tally und Katniss, die an einem tiefgreifenden Wandel ihrer Gesellschaften arbeiten, erscheint mir diese Lesart angemessener. Als Coin nach vollendeter Revolution vorschlägt, letzte ›symbolische‹ Hungerspiele mit den Kindern des Capitols zu veranstalten, bringt Katniss sie um, weil sie erkennt, dass Coin nur an einer Machtübernahme, nicht an einem egalitären System interessiert ist.²⁹⁸ Allerdings ist Brown zuzustimmen: «that the ultimate symbol of evil in these narratives is an older woman is undeniably an unfortunate cliché from a feminist perspective».²⁹⁹

Das politische Potenzial der individualistischen weiblichen ›Erfolgsgeschichten‹ muss aus feministischer Perspektive also auf jeden Fall kritisch betrachtet werden, tendieren liberal-feministische Ermächtigungsnarrative doch dazu, sozial-transformatorische Machtkritik und Widerstandspolitik zugunsten der Narrative persönlicher Wahlfreiheit und Chancengleichheit zu verdrängen. Dies stellt auch Taft fest, die den jungen Frauen von vielen Seiten angebotenen Ermächtigungsprojekten mit Skepsis begegnet:

A defining feature of activism is its emphasis on social change. In striking contrast, programs for girls' empowerment tend to focus primarily on personal change. Girls' empowerment is frequently presented by globalized media institutions and a variety

296 Vgl. Childs 2014, *The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion*.

297 Vgl. Brown 2015, *Beyond Bombshells*, 193–196.

298 Vgl. *Mockingjay*, 430–434.

299 Brown 2015, *Beyond Bombshells*, 195.

of girls' organizations as a process by which girls learn to develop their own personal power, in particular, the power to make choices and construct their own individual identities. [...] The empowered girl, in this view, is the girl who is able to have power over herself, the power to be whoever she wants to be [...].³⁰⁰

Relativ neu an diesem Ideal persönlicher Macht und Wahlfreiheit ist nun lediglich, dass es in diesem Ausmass und mit dieser Erwartungshaltung an Mädchen und (junge) Frauen herangetragen wird; in Bezug auf das männliche liberale Subjekt hat diese Erzählung in westlichen Gesellschaften Tradition. «Die amerikanische Kultur preist, vermutlich mehr als jede andere weltweit, den Individualismus», schreibt Zeisler in ihrer Abrechnung mit den Bildern des populären Marktfeminismus. «Unsere Narrative von Kunst, Politik und Geschäft erheben die Einzelperson, die gegen alle Widerstände triumphiert und nur sich selbst gegenüber verantwortlich ist, zum Idol.»³⁰¹ Dem mit diesem Narrativ kompatiblen «bedingungslose[n] Jubel über Frauen in mächtigen Positionen» begegnet sie mit Skepsis, weil ihm ihrer Einschätzung nach die stillschweigende Einigkeit zugrunde liegt, «dass abstrakte Bilder mächtiger Frauen genauso wichtig sind wie Bilder von echten Menschen beliebigen Geschlechts, die wirklich daran arbeiten, Gleichberechtigung zu einer Realität für alle werden zu lassen».³⁰²

Bereits 1990 hatte Marjorie Ferguson in ihrem einflussreichen Aufsatz *Images of Power and the Feminist Fallacy* die gerade auch im feministischen Diskurs verbreitete Annahme einer Kritik unterzogen, eine erhöhte Sichtbarkeit und institutionelle Ermächtigung von Frauen in den Medien würde (zwingend) einen breiten emanzipatorischen Effekt zeitigen: «A positive shift in the gender balance of power would follow and trickle down as more women who 'made it' – achieved higher-status visibility in the public sphere – passed on their gains, either directly or by acting as role models.»³⁰³ Diese optimistische Einschätzung betrachtet Ferguson als konstitutiv für einen feministischen Trugschluss – «feminist fallacy» –, dem die Schere zwischen Bild beziehungsweise Erwartung und Lebensrealität, zwischen symbolischer und politischer Macht verborgen bleibe. Sie kommt zum Schluss, dass die Präsenz einzelner, in hohem Masse sichtbarer, erfolgreicher Frauen kaum einen nachweislich ermächtigenden Effekt für die Mehrheit der Frauen zeitige.³⁰⁴ Im Gegenteil. In Bezug auf weibliche Ausnahmeerscheinungen (wie zum Beispiel Margaret Thatcher) geht Ferguson davon aus, dass Frauen

300 Taft 2011, *Rebel Girls*, 28f.

301 Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 99.

302 Ebd., 100.

303 Ferguson 1990, *Images of Power*, 215f.

304 Vgl. ebd., vor allem 222f.

in Führungspositionen oft zwischen Altruismus und Individualismus zu wählen hätten und häufig Letzteren «wählen» würden:

You can be altruistic and put a ladder in position for your sisters to climb up after you, showing that you are confident of your status and not merely an honorary male. Or you can make it in a 'man's world' and saw the ladder away from beneath the feet of those on the lower rungs, fearful that if you risk letting your old reference group join in your newfound power and status, you may stand to lose it.³⁰⁵

In Bezug auf den post- oder marktfeministischen Kontext ermächtiger weiblicher Ikonen gehen daher viele Feministinnen davon aus, dass deren Images zum einen die neoliberale Leistungs- und Konsumideologie perpetuieren, indem sie «beinahe ausschliesslich um persönliche Identität und Konsum kreisen»,³⁰⁶ und dass andererseits «zwischen denjenigen, die für fähig gehalten werden, sich dem Diskursregime über persönliche Verantwortung unterzuordnen, und denjenigen, die diesbezüglich jämmerlich versagen, neue Trennlinien gezogen [werden]». ³⁰⁷ Die «Fokussierung auf Individuen und deren Entscheidungen», so Zeisler, verschärfe nicht nur die Konkurrenz unter Frauen, die unterschiedliche Entscheidungen treffen würden; sie verdecke auch, «welche enorme Rolle die Systeme des institutionalisierten Sexismus, Rassismus und Kapitalismus bei der Definition und Beschränkung dieser Entscheidungen spielen». ³⁰⁸ Geliebt oder gehasst, so zitiert sie Tamara Winfrey Harris, werde die einzelne «SpielerIn» – die Regeln des Spiels, ja das Spiel selbst dagegen würden ignoriert. ³⁰⁹

Die Future-Fiction-Romane, die ich in diesem Kapitel beleuchte, gehören zu den populärsten und kommerziell erfolgreichsten Vertretern der Gattung. Sie sind, anders als die meisten der in dieser Studie analysierten Texte, Teil mächtiger Medienverbundsysteme und in millionenschwere Marketing- und Franchisesysteme eingebunden. An ihnen lässt sich belegen, dass sich mit «starken» jungen Frauenfiguren – und dem in jüngster Zeit gern mit ihnen verknüpften «feministischen Label» – inzwischen sehr viel Geld machen lässt. «At an extratextual level, these girl revolutionaries run the risk of reinforcing consumerism as a means to personal happiness and a marker of pseudo-individual identity choices», schreibt Brown denn auch. ³¹⁰

305 Ebd., 223 f.

306 Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 98.

307 McRobbie 2010, *Top Girls*, 42.

308 Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 137.

309 Vgl. ebd., 138.

310 Brown 2015, *Beyond Bombshells*, 181. Brown bietet einen guten Überblick über Medienberichterstattung und Fanreaktionen bezüglich der Diskrepanz zwischen dem exzessiven Marketing und Merchandising der *Hunger Games*-Serie und der auf Inhaltsebene formulierten Kritik an der Konsumkultur und den Hierarchien und Ausbeutungsverhältnissen des Kapitalismus

Wenn schon die Texte selbst die individuelle ›Spielerin‹ ins Licht rücken, und zwar auf eine Weise, die diese zumindest zeitweise als glamouröse, machtvolle Individualistin erscheinen lässt, so wird dieser Effekt in Marketing, Merchandising und Rezeption potenziert: In Anzeigen und Trailern, auf Covern, Filmplakaten, Charakterpostern und Fanartikeln, aber auch in vielen Fanfiction-, Fan-Art- und Medienbeiträgen wird oft geradezu enthusiastisch auf den glanzvollen, ermächtigenden und/oder emanzipatorischen Effekt der ›toughen‹ neuen Heldinnen, auf ihre Entschlossenheit und Durchsetzungskraft, ihre glamourösen Outfits und nicht zuletzt auf ihre gestählten Körper, sportlichen Auftritte und entschlossenen Minen fokussiert (Abb. 22–24).

Doch auch wenn die kompetente und zugleich glamouröse individuelle ›Spielerin‹ gerade in der kommerziellen Vermarktung und in der Rezeption zuweilen stark ins Licht gerückt wird, gehen die Romanserien selbst doch weit differenzierter mit der Thematik um. Alle drei beleuchten stets auch das ›Spiel‹ selbst – und mit ihm jene Mechanismen, welche die ›Spielerin‹ erst hervorbringen. In unterschiedlicher Intensität, Intentionalität und ideologischer Färbung setzen sie sich mit den Bedingungen von Wettbewerb und Konsumkultur auseinander und unterziehen deren Regeln, Anforderungen und Ausschlussverfahren einer Form der Diskursivierung, die machtkritisches und emanzipatorisches, sogar radikal(-feministisch)es Potenzial birgt. Ähnlich mehrdeutige Aussagen lassen sich über die jungen Heldinnen treffen. In seiner Analyse neuer Actionheldinnen bemerkt Brown, dass die ›girl revolutionaries‹ des jüngeren Kinos – zu denen er neben Katniss und Tris auch Snow White in Rupert Sanders *Snow White and the Huntsman* und Alice in Tim Burtons *Alice in Wonderland* (2010) zählt – eine sorgfältige Balance zwischen feministischen und postfeministischen Prägungen und Idealen repräsentieren:

These heroines are founded on the *neoliberal belief in self-reliance and self-governing*, a right of *freedom from state and social control*, that is a crucial lynchpin for post-feminism. But they also fight for equality and measure their self worth through their actions instead of their appearance or ability to attract a man, both of which are basic ideals of feminism. [...] What the narratives about these girl revolutionaries offer is a *complex blend of feminism, postfeminism, and an image of civil disobedience* against patriarchal/totalitarian control, all presented in appealing terms for a neoliberal min-

auf der einen und zwischen ›feministischen‹ Inhalten und ›postfeministischer Rezeption‹ der Filme und ihrer weiblichen Stars auf der anderen Seite, vgl. ebd., 182–187. Er schließt zwar mit der Bemerkung, dass ›while ›playful‹ cosmetic campaigns like the Capitol Collection [von Cover Girl, M. K.] that encourage young women to ›choose your district‹ fits perfectly with a postfeminist notion of unlimited and unconditional free choice, it does not mean audiences are not adopting a more activist and feminist point of view about consumption› (184), räumt aber ein, dass ›[these] types of partnerships are also counterintuitive because the films do not present female beauty as a pleasurable pursuit› (ebd.).

Abb. 22–24 (von links): Filmplakat zu *Mockingjay, Part II* (Francis Lawrence, 2015); Charakterposter zu *Divergent: Insurgent* (Robert Schwentke, 2015); Fan-Art zur *Uglies*-Serie, im Bild Tally Youngblood, gezeichnet von der Künstlerin Lumikuu/Sasha (2013) auf dem Webportal *deviantart*.



ded audience. The stories allow young female audience members to experience heroic female empowerment without aligning with feminism, to identify with romantic desirability without being pressured to capitulate to standard postfeminist beauty makeovers, to vicariously fight a totalitarian state safely displaced in time and space, and to *witness the efficacy of personal choices as heroic and rewarding actions*.³¹¹

Browns Analyse zielt vor allem auf eine Verortung der Romanverfilmungen (und weniger zentral der Romanvorlagen) in einem postfeministisch-neoliberalen Kontext. Seine Beobachtungen erweisen sich als exzellenter Ausgangspunkt für eine genauere Untersuchung der inhaltlichen Auseinandersetzungen mit neoliberalen, feministischen und postfeministischen Inhalten in den Romanen, denen er wenig Raum widmet: Obwohl gerade die Vermarktung und Rezeption der von ihm genannten Filme und populären Figuren viele Parallelen aufweisen, und obwohl in allen Fällen tatsächlich ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen postfeministisch-neoliberalen, individualistischen Ermächtigungsnarrativen und (radikal-)feministischen Narrativen von kollektivem Widerstand und dem Kampf um Rechte und Partizipation zu verzeichnen ist, unterscheiden sich die einzel-

311 Brown 2015, *Beyond Bombshells*, 172 und 173, Hervorhebungen M. K.



nen Werke in Bezug auf die Gewichtung und Wertung dieser jeweiligen Diskurse doch markant.

Gerade die *Hunger Games*-Serie ist bezüglich ihrer kritischen Auseinandersetzung mit postfeministischen Narrativen und Weiblichkeitstechnologien weit kompromissloser als die *Divergent*-Serie, die zentralen postfeministischen Paradigmen aufgeschlossener begegnet. Ich möchte deshalb genauer erkunden, wie sich die in den populären Werken artikulierten Geschlechterdiskurse und Ermächtigungsnarrative, die Figur der individualistischen Heldin und die unverkennbare «girl-power»- und «can-do»-Rhetorik jeweils mit einem kulturkritischen, geschlechterpolitischen und sozialtransformatorischen Ansatz verbinden: Ob die Romanserien also Kritik üben und utopische Impulse artikulieren, die *über* die individualisierte Selbstbestimmung, die persönliche Wahlfreiheit und die glamouröse weibliche Erfolgsgeschichte, über den «Choice-Feminismus»³¹² und die liberalfeministische Ermächtigungsfantasie hinausweisen und gerade auch die

³¹² Den Begriff prägte 2005 Linda Hirshman in Bezug auf die in den Medien breit verhandelte, vermeintliche «opt-out-Revolution» der Frauen (vgl. Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 209–219).

gesellschaftlichen Bedingungen, Zwänge, die Ausschlüsse und den Preis individueller Ermächtigung zum Thema machen. Ebenso ist zu fragen, ob die erzählten Emanzipationsprojekte die hegemonialen Wertstrukturen neoliberaler, individualistischer Wettbewerbsgesellschaften tatsächlich herausfordern, sie letztlich bekräftigen oder, im Sinne einer antiutopischen Tradition, zumindest als den ihren düsteren Zukunftsprognosen vorzuziehenden Status quo perpetuieren. Geht es, um Zeislers Kritik an der populären Figur der machtvollen Frau aufzunehmen, in den imaginierten Bildern kämpferischer Weiblichkeit letztlich um eine mit neoliberalen Werten kompatible weibliche «Machtidentität» oder um «einen Prozess des sozialen und politischen Wandels»?³¹³ Wo steht, mit Taft gefragt, «personal change», wo «social change» im Zentrum? Haben wir es, um auf Harris' Analyse der *Future Girl*-Rhetorik zu verweisen, mit einer Naturalisierung *der* oder mit einer Kritik *an* den Subjektivierungsformen und Weiblichkeitstechnologien zu tun, zu denen die als *can-do girls* angerufenen jungen Frauen – unter Ausschluss ihrer als *at-risk girls* imaginierten Altersgenossinnen – aufgerufen sind?³¹⁴ Welche Formen weiblicher Subjektivität werden hervorgebracht, und welche Möglichkeiten von Handlungsfähigkeit (*agency*), Ermächtigung und Widerstandspolitik werden imaginiert? Wo und inwiefern geht es, um Fritz' These wieder aufzunehmen, tatsächlich nicht nur darum, die *eigene Identität* gestalten und das *eigene Schicksal* bestimmen zu können, sondern darum, eine *Gesellschaft zu transformieren*, die ihrerseits den kompetitiven Individualismus fördert und damit auf gegenwärtige Strukturen verweist?

Um diese Fragen zu beantworten, fokussieren die folgenden Ausführungen zunächst auf die Darstellung der Wettbewerbskulturen in den Romanserien und auf die Situierung der von ihnen hervorgebrachten weiblichen (Vorbild-)Subjekte im Rahmen ihrer Wert- und Normsysteme. Ein Fokus auf dieses Verhältnis von Figur und (textueller) Ordnung, wie es Hans Krah für jede «Gender-Analyse» einfordert,³¹⁵ erscheint mir in Bezug auf das geschlechterpolitische Potenzial der Texte wichtiger als jener vor allem auf die Genderanalyse starker Frauenfiguren zentrierte Fokus, den viele Einzelanalysen zu den *Hunger Games*-, *Uglies*- und *Divergent*-Romanserien aufweisen. Von Interesse ist dabei, in welchem Verhältnis die Figuren zu den Ordnungen ihrer «Leitkulturen» stehen – inwiefern sie ihre (grundlegenden) Werte repräsentieren, oder ob und in welcher Weise sie von ihnen abweichen. Zum anderen gilt es zu klären, inwiefern Oberflächen- und/oder Tiefenstruktur der Texte das individualistische Wettbewerbsprinzip einer Kritik un-

313 Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 239.

314 Vgl. Harris 2004, *Future Girl*.

315 Vgl. Krah 2016, *Gender, Kinder- und Jugendliteratur und analytische Praxis*, vor allem 61 f.

terziehen oder perpetuieren. Wie Krah betont, können Oberflächen- und Tiefenstruktur eines Textes in Bezug auf den progressiven Anspruch eines Werkes erheblich divergieren. «Eine zentrale Strategie, die Problemlösung als fortschrittlich zu verkaufen, ist, das Normale als das Besondere zu setzen [...]», hält er fest. «Indem das, was eigentlich Konsens und Ausgangspunkt sein müsste, erst über grosse Anstrengungen, Überwindungen und Kompromisse als Ergebnis narrativ erreicht wird, erscheint dieses als Gewinn, obwohl damit nur maximal ein Status quo zementiert wird.»³¹⁶ Zu betrachten ist daher, wie sich die in den Texten dargestellte Ordnung zur ausserfiktionalen Ordnung gegenwärtiger Wettbewerbs- und Selbstoptimierungsgesellschaften verhält, und in welche Richtung die rebellischen Interventionen der Protagonistinnen in diesem Rahmen weisen.

Anschliessend werden die geschlechterpolitischen Pathologiebefunde und utopischen Impulse der Romane diskutiert. Alle drei Texte inszenieren Wettbewerbskulturen, die zugleich (Selbst-)Optimierungskulturen sind. Junge Frauen haben sich ihre Position in diesen Systemen auf der einen Seite mittels bestimmter Individualisierungs- und Selbstoptimierungstechnologien, aber auch spezifischer «Weiblichkeitstechnologien» (McRobbie) und «Körperprojekte» («body projects»)³¹⁷ zu sichern. Die Extrapolation dieser Technologien und ihrer subjektformierenden Wirkung vor dem Hintergrund einer dystopischen Gesellschaft erlaubt in besonderem Masse ihre Diskursivierung und Entnaturalisierung. Auf der anderen Seite sind auch die Emanzipations- und Revolutionsprojekte der Figuren mit vergeschlechtlichten Technologien des Selbst verknüpft. Gerade weil alle drei Serien die Herstellung von Weiblichkeit und Subjektivität durch diskursive und performative Praktiken zum Thema ihrer kulturkritischen Aussagen machen, ist ein genauer Blick darauf angezeigt, welche dieser Praktiken die Texte selbst als Bestandteile utopischer Subjektivität und weiblichen Widerstands inszenieren.

Angesichts des Umfangs, der Komplexität und thematischen Vielschichtigkeit der für dieses Kapitel ausgewählten Serien und der Vielfalt der in ihnen verhandelten Diskurse kann ich dabei nur sehr exemplarisch, bisweilen skizzenhaft vorgehen. Zweifellos hätte jedes dieser Werke eine eigene Untersuchung verdient, und tatsächlich ist die zu diesen Romanen bereits erschienene Forschungsliteratur kaum mehr überblickbar. Insbesondere mit der *Hunger Games*-Trilogie hat

316 Ebd., 59. Dieser Befund liesse sich etwa auf Ally Condie's *Matched*-Serie übertragen, in der die «rebellische» Cassia mit ihren beiden Verehrern letztlich das Recht auf freie Partnerwahl im Rahmen romantischer heterosexueller Liebe durchsetzt, was der Text als utopische Errungenschaft erscheinen lässt.

317 Vgl. Jacobs Brumberg 1997, *The Body Project*. Jacobs Brumberg bezeichnet die Arbeit am Körper als eines der wenn nicht das wichtigste Projekt junger Frauen am Ende des 20. Jahrhunderts.

sich die Forschung intensiv, unter verschiedensten thematischen Gesichtspunkten und aus unterschiedlichen Perspektiven befasst. Allein schon die Abhandlungen zu Geschlechterbildern, Geschlechterrollen und Geschlechterdiskursen in Collins' Werk sind zu zahlreich, um sie hier in Gänze oder gar detailliert zu diskutieren.³¹⁸ Auch auf diese Forschungsliteratur wird daher nur cursorisch verwiesen. Der 'Tunnelblick' auf das in den Texten inszenierte Wettbewerbssystem und die Rolle und Funktion der Heldin in diesem Kontext erlaubt, den Fokus ganz auf die populäre Verhandlung von rebellischer Weiblichkeit in einem post-feministischen Kontext und auf die dagegen in Stellung gebrachten feministischen Alternativen zu richten.

Wettbewerb und Konkurrenz in der Klassengesellschaft der Zukunft

Weit expliziter als in (post-)apokalyptischen Romanen, in denen sich Gesellschaft stets im Zustand «sozialer Desintegration»,³¹⁹ also im Zusammenbruch, zumindest aber im Umbruch befindet, werden die kulturkritischen Diskurse von Gesellschaftsdystopien im Spannungsfeld zwischen Subjekt und hegemonialer Ordnung verhandelt. Der narrativen Explikation und Erkundung dieser Ordnungen im Rahmen von Rückwendungen und Reflexionen, von Manifesten und Reden sowie von zunehmend autonomen Erkundungen durch die ProtagonistInnen kommt daher grosse Bedeutung zu: Das System muss erklärt werden, ehe es problematisiert und dekonstruiert werden kann.

In Roths *Divergent* wird das vor Jahrzehnten etablierte Fraktionssystem, ganz ähnlich wie Platos Republik in *Genesis*, von den FührerInnen als utopische Ant-

³¹⁸ Die Aufsatzsammlungen *Of Bread, Blood and the Hunger Games* (2012), hg. von Mary F. Pharr und Leisa A. Clark, *The Hunger Games and Philosophy* (2012), hg. von George A. Dunn und Nicolas Michaud, *The Hunger Games Trilogy – Critical Insights* (2016), hg. von Lana A. Whited bieten zahlreiche Aufsätze zur *Hunger Games*-Trilogie aus Geschlechterperspektive. Hier soll nur eine Auswahl aus der mittlerweile fast unüberblickbaren Sekundärliteratur zur *Hunger Games*-Trilogie genannt werden: Eine Analyse der Identitäts- und Geschlechterkonzepte leisten zum Beispiel Jessica Miller 2012, *Katniss and the Politics of Gender* und Jennifer Mitchell 2012, *Of Queer Necessity*; eine feministische Lesart der Geschlechterdynamiken mit Blick auf die Inszenierung von Öffentlichkeit und Privatheit in den Romanen bietet Danielle Bienvenue Bray 2016, *Gender in the Hunger Games Trilogy*; eine Analyse der Komplexe von Liebe, Familie und Geschlecht in der Trilogie bietet Katherine R. Broad 2013, «*The Dandelion in the Spring*». Mit den rebellischen Subjektivitäten von Katniss und Tris beschäftigt sich Miranda A. Green-Barteet 2014, «*I'm beginning to know who I am*»; mit 'girl power' und 'girl activism' in Collins' und Westerfelds Serien Sonya Sawyer Fritz 2014, *Girl Power and Girl Activism*, mit Aspekten von Körpermodifizierung und Beautification bei Collins Marion Rana 2016, *Körperoptimierung und -kommodifizierung in der aktuellen KJL*, mit dem transformatorischen Potenzial dystopischer Heldinnen Hentges 2018, *Girls on Fire*.

³¹⁹ Brittnacher 2013, *Apokalypse/Weltuntergang*, 340.

wort auf vergangene Kriege und die daraus abgeleitete ‹destruktive Natur› des Menschen verkauft. Diese, so das Programm der ReformatorInnen, sei durch starke Identifikation der Subjekte mit klaren Werten und Verhaltensnormen zu zähmen. Resultat dieser ‹utopischen› Neustrukturierung ist eine streng geordnete Kastengesellschaft. Jede ihrer fünf Fraktionen vertritt eine bestimmte Tugend und ist, dieser Tugend gemäss, einem bestimmten Tätigkeits- und Wirkungsfeld verpflichtet. Als ‹furchtlose› Wächter und Soldatinnen (*Dauntless*), ‹selbstlose› Politikerinnen und Beamte (*Abnegation*), ‹friedfertige› Landwirtinnen, Pfleger und Beraterinnen (*Amity*), ‹ehrlische› Juristen (*Candor*) oder ‹gelehrte› Wissenschaftlerinnen und Lehrer (*Erudite*) leisten die Individuen ihren Beitrag für das Kollektiv und treten mit ihren jeweiligen Weltbildern, Ideologien und Manifesten jeweils jenen menschlichen Schwächen entgegen, die sie für besonders zerstörerisch halten.³²⁰

Im Alter von 16 Jahren müssen sich Jugendliche im Rahmen eines öffentlichen Initiationsrituals, der *Choosing Ceremony*, für eine der fünf Fraktionen entscheiden, wobei es ihnen offensteht, in der eigenen Herkunftsfraktion zu bleiben oder einer der restlichen vier Fraktionen beizutreten. Dieser Entscheid allerdings ist nicht widerrufbar; laut Ideologie ersetzt die nach einem Eignungstest ‹frei› gewählte Fraktionszugehörigkeit die biologischen Familienbände. ‹Faction before blood› lautet denn auch das zentrale Dogma der Gesellschaft, das als Motto in den Geschichtsbüchern von Kindern steht und von ihnen verinnerlicht wird: ‹More than family, our factions are where we belong.›³²¹

Nach ihrer Entscheidung haben sich Jugendliche ihre Mitgliedschaft in der Fraktion ihrer ‹Wahl›, die angeblich ihr ‹eigentliches Wesen› repräsentiert, aber zukunftsgerichtet auch bestimmt, ‹what kind of people they will be›,³²² während eines mehrwöchigen Initiations- und Trainingsprozesses zu erarbeiten. Hier zeigt sich bereits, dass die dem Fraktionssystem (und auch dem Text) zugrunde liegende Ideologie ambivalent bleibt in Bezug auf ihr Subjektkonzept, speziell auf die Frage, ob die Gesellschaft die Individuen formiert oder umgekehrt. Denn der vor der Entscheidung zu absolvierende Eignungstest gibt zwar Auskunft über persönliche Prädispositionen und soll als Wahanleitung dienen; allerdings ist es die gewählte Fraktion selbst, die dieses angeblich wesenhafte Verhalten im Wei-

320 Vgl. *Divergent*, vor allem 1–47, speziell die Rede von Regierungsmitglied Marcus, 42 f. Gegen Ende von Band 2 (*Insurgent*, 524), stellt sich heraus, dass der ganze Stadtstaat auf einem sozialen Experiment basiert: Isoliert vom Rest der Welt, soll das Fraktionssystem jene ‹Unbestimmten› hervorbringen, die als Heilmittel der korrupten, gentechnologisch ‹verseuchten› Menschheit eine neue Ära einleiten sollen.

321 Vgl. *Divergent*, zum Beispiel 5, 24; Zitate 43.

322 Ebd., 42.

teren performativ herstellt und im Sinne der Fraktionsleitlinien formiert. Ob jemand also als *Dauntless* geboren oder dazu gemacht wird, bleibt zumindest auf der Oberflächenstruktur des Textes offen. Für die Logik des Systems spielt es aber auch keine Rolle: Hat man sich für eine Fraktion entschieden, gilt es, das eigene Selbstverständnis, Denken und Handeln nach ihren Paradigmen auszurichten. Und dieses Gebot ist eine Frage des Überlebens. Denn wer die Initiationsphase nicht besteht, ist fraktions- und damit heimatlos, und dieses schlimmstmögliche Szenario gilt es unter höchstem Einsatz zu verhindern: «Without a faction, we have no purpose and no reason to live», hält Ich-Erzählerin Beatrice Prior fest,³²³ die sich nach ihrem Beitritt zu *Dauntless* Tris nennt. Insbesondere die *Dauntless*-Mitglieder werden nach einem erbarmungslosen Leistungsprinzip sozialisiert, und die AnwärterInnen müssen hohen Anforderungen genügen und sich gegen eine Vielzahl an KonkurrentInnen durchsetzen, ehe sie aufgenommen werden und eine Position und Funktion in der Gemeinschaft zugewiesen bekommen. Selbst nach der erfolgreichen Aufnahme hängt die angebotene berufliche Position vom Initiationsresultat ab. Ob die InitiandInnen als Kinder der Fraktion mit ihren Normen und Anforderungen aufgewachsen sind, oder, wie Tris, als *transfers* aus anderen Fraktionen zu *Dauntless* stossen, spielt bei ihrer Beurteilung keine Rolle.³²⁴ Basis dieser meritokratischen Ordnung ist allein das Leistungsprinzip; erschwerte Startbedingungen und soziale Barrieren sind unter persönlichem Einsatz zu überwinden.

Für Tris ist dieser Einsatz besonders hoch. Als Tochter einer *Abnegation*-Familie wurde sie zu Selbstlosigkeit, Empathie und Teamarbeit erzogen; sie hat gelernt, im Hintergrund zu bleiben, statt sich ins Zentrum zu rücken oder gar mit anderen zu konkurrieren. Physische und mentale Belastungen sind ihr vollkommen fremd, weshalb sie zu Beginn des zunächst stark körper- und kampforientierten Initiationsprozesses schnell auf den letzten Platz im Ranking zurückfällt. Von den anderen Fraktionen werden die «Selbstlosen» aufgrund ihrer Zurückhaltung und schlichten grauen Kleidung als *Stiffs* verlacht; bei den «Furchtlosen», die viel Wert auf eine individuelle, selbstbewusste und körperbetonte Erscheinung legen, bekommt Tris das besonders zu spüren. Weil die Politikerfraktion *Abnegation* zum Zeitpunkt ihrer Initiation von den machthungrigen *Erudite* in Misskredit gebracht wird, wird sie von vielen MitinitiandInnen missgünstig beäugt oder gar offen angefeindet. Und schliesslich sind *transfers* aus den Reihen der «Selbstlosen» bei den «Furchtlosen» eine Rarität; der kindlich wirkenden, scheuen Tris räumt im brutalen Wettbewerb daher niemand Chancen ein, zunächst nicht einmal sie

323 Ebd., 20.

324 Vgl. ebd., 70–72.

selbst: «My odds, as the smallest initiate, as the only Abnegation transfer, are not good.»³²⁵

Ganz ähnlich ergeht es Katniss Everdeen in Suzanne Collins' *Hunger Games*. Auch ihre dystopische Zukunftsdictatur, errichtet in einem durch Kriege und Naturkatastrophen deutlich reduzierten zukünftigen Nordamerika, basiert nebst institutionalisierter Ausbeutung, medialer Indoktrination und brachialer Gewalt wesentlich auf kompetitiven Strukturen. Die jährlich stattfindenden «Hungerspiele», in denen 24 per Los ermittelte Jugendliche – genannt *Tribute* – aus zwölf versklavten Distrikten zur Unterhaltung des Regierungsdistrikts, des Capitols, in einer Hightecharena als moderne «Gladiatoren» vor laufenden Kameras bis zum Tod gegeneinander kämpfen müssen, halten als Propaganda- und Unterdrückungsinstrument des Regimes die Subjekte in Schach. Zwar dienen die Spiele, genau wie die von den Distrikten erarbeiteten Nahrungsmittel, Waffen, Gebrauchsgüter, Konsum- und Luxusartikel, wesentlich der Unterhaltung und sorgenfreien Existenz der Capitol-BewohnerInnen. *Panem et Circenses*, von den Versklavten für die Elite bereitgestellt, bilden, wie der ehemalige Spielmacher Plutarch Katniss zu einem späten Zeitpunkt der Handlung erklärt, die Basis eines Systems, in dem die Besitzverhältnisse klar geregelt sind und die Subjekte konform gehalten werden. In Referenz auf die römisch-lateinische Quelle des Sprichworts – und in Anlehnung an das (popularisierte) «Gladiatoren»-Paradigma des antiken Rom, das Collins' Diktatur mit den Hungerspielen aktualisiert³²⁶ – spricht Plutarch von einer Entmachtung *sowohl* der versklavten Distrikte *als auch* der im Luxus schwelgenden Capitol-BewohnerInnen: «The writer was saying that in return for full bellies and entertainment, his people had given up their political responsibilities and therefore their power.»³²⁷ Die Hungerspiele dienen aber nicht nur der Unterhaltung und Domestizierung der Capitolbevölkerung, und ihre Wirkung auf die unterworfenen Distrikte erschöpft sich auch nicht darin, sie noch nach Jahrzehnten für den Aufstand ihrer Vorfahren zu bestrafen und ihre andauernde Unterlegenheit und Hilflosigkeit zu untermauern.³²⁸ Vielmehr prägen die Spiele *zwischen* den Distrikten einen Diskurs der Konkurrenz und der Feindschaft, indem die potenziellen Alliierten im existenziellsten Sinne des Wortes gegeneinander ausgespielt und als Feinde konstruiert werden, «pitting every district against the others», wie Katniss weiss.³²⁹

325 Ebd., 72.

326 Vgl. zum Beispiel Makins 2015, *Refiguring the Roman Empire*, vor allem 280–283.

327 *Mockingjay*, 260f.

328 So die von der Regierung jährlich wiederholte Legitimation der Spiele, vgl. *The Hunger Games*, 21f.

329 *The Hunger Games*, 22.

In diesem institutionalisierten Wettbewerb auf Leben und Tod gilt die 16-jährige Ich-Erzählerin keineswegs als Favoritin. Wie Tris entstammt sie einer Gesellschaftsschicht, der kaum Wettbewerbsfähigkeit zugestanden wird: Der Kohlenminendistrikt 12, in dem sie aufwächst (und der im Gebiet der heutigen Appalachen liegt), verfügt über wenig Ressourcen; Hunger, Armut und Perspektivlosigkeit regieren ihn weit stärker als etwa die dem (in den Rocky Mountains gelegenen) Capitol näher stehenden Distrikte 1, 2 und 4, deren BewohnerInnen Katniss verächtlich als «the Capitol's lapdogs»³³⁰ bezeichnet. Kinder werden dort von klein auf für die Spiele trainiert und entsprechend als «Career Tributes» oder «Careers» bezeichnet.³³¹ Diese haben die Regeln des unterdrückerischen Regimes so weit akzeptiert und internalisiert, dass sie die Teilnahme an den Hungerspielen als heroische Herausforderung betrachten und sich sogar freiwillig dafür melden.³³² Zu einem späteren Zeitpunkt erfährt Katniss, dass auch die *Peacekeeper*, die in den Distrikten waltenden (und wütenden) Ordnungskräfte des Capitols, zum Teil aus Distrikt 2 rekrutiert werden; ein Umstand, der mit einer Privilegierung dieses Distrikts auf der einen Seite – «They get more food and better living conditions» – und verschärften Konkurrenzverhältnissen zwischen den Distrikten auf der anderen Seite einhergeht: Wie viele andere beschuldigt Katniss die Distrikt-2-BewohnerInnen der Komplizenschaft mit dem Regime, unterstellt ihnen «a favoured relationship with our enemies».³³³

Während die «Karriertribute» – «the ones who have been fed and trained throughout their lives for this moment»³³⁴ – entsprechend oft zu den SiegerInnen der Hungerspiele zählen, werden die Kinder aus Distrikt 12 in harter Arbeit aufgerieben und treten unterernährt und untrainiert in den Wettbewerb. Entsprechend ist «Tribut» für Distrikt 12 «pretty much synonymous with the word *corpse*»,³³⁵ hat der Distrikt in der 74-jährigen Geschichte der Hungerspiele lediglich zwei Sieger hervorgebracht, von denen mit Haymitch Abernathy nur einer noch lebt und seine traumatischen Erlebnisse im Alkohol ertränkt.³³⁶ Und selbst innerhalb ihres ohnehin unterprivilegierten Distrikts gehört Katniss als Bewohnerin des «Saums» (*the Seam*) zu den Subjekten mit den prekärsten Lebensbedingungen. Anders

330 Ebd., 196.

331 Ebd., 115.

332 In Reminiszenz an die römischen Gladiatorenspiele betrachtet Dror (2016, *Consuming Katniss*, 194) diese Karriertribute als «Berufs»-Gladiatoren.

333 *Mockingjay*, 97.

334 *The Hunger Games*, 115.

335 Ebd., 27, Hervorhebung im Original.

336 Vgl. ebd., 23. Katniss bemerkt, dass Haymitschs Sucht ebenfalls beiträgt, dass die Tribute aus Distrikt 12 keine Sponsoren gewinnen (68); im Sinne einer Negativspirale verschlechtern sich ihre Chancen ständig.

als die Händlerfamilien, die zu den etwas besser gestellten DistriktbewohnerInnen zählen, verfügen die mehrheitlich als KohlenminenarbeiterInnen tätigen Menschen des Saums über keine gesicherte Existenz, und sie werden durch ihre dunklere Haut, ihr schwarzes Haar und ihre grauen Augen auch «rassisch» von den hellhäutigeren, blauäugigen DistriktbewohnerInnen abgegrenzt, von denen auch Katniss' Mutter abstammt, die ihr Aussehen der jüngeren Tochter Prim vererbt hat.³³⁷ Klasse und «race» sind in Collins' Entwurf sichtbar verknüpft,³³⁸ sie sind aber, wie der Roman von Anfang an deutlich macht, keine «naturgegebenen» Fakten, sondern soziale Konstrukte zur Sicherung etablierter Hierarchien. Klassendifferenzen werden von den Machthabern beständig hergestellt und ausgebaut, um systemgefährdenden Allianzen vorzubeugen.³³⁹ So haben Jugendliche die Möglichkeit, *tesserae*³⁴⁰ zum Bezug zusätzlicher Nahrungsmittel zu beantragen, wenn der eigene Name öfters als vorgeschrieben in den Pool der für die Hungerspiele auszulosenden Tribute eingespeist wird. Während mittellose Familien wie die von Katniss und die ihres Freundes und Jagdpartners Gale dieses erhöhte Risiko zur Existenzsicherung in Kauf nehmen müssen, können es sich wohlhabendere Familien leisten, das Risiko des eigenen Kindes zu minimieren. Dieses System ist, wie Katniss wohl bewusst ist, «[a] way to plant hatred between the starving workers of the Seam and those who can generally count on supper; and thereby assure we will never trust one another».³⁴¹ Dass das System funktioniert, zeigt sich deutlich an Gales Missgunst gegenüber Madge, der Tochter des Bürgermeisters, «who has never been at risk of needing a tessera».³⁴² Das Wissen um die *systemische* Bedingtheit dieser Ungleichheiten verhindert nicht das Klima der Angst, des Neids und der Konkurrenz, das die Bereitschaft zu Solidarität und gemeinsamem Widerstand untergräbt. Es verhindert auch nicht, dass gerade unter den am wenigsten Privilegierten ein Wettbewerb um die wenigen Möglichkeiten entsteht, vom korrupten System zu profitieren. Eines seiner hässlichsten Gesichter zeigt dieser Wettbewerb, wenn DistriktbewohnerInnen «who have no one

337 DeaVault (*The Masks of Femininity*, 192) deutet die Unterschiede zwischen Katniss auf der einen und ihrer Mutter und Prim auf der anderen Seite als vergeschlechtlichte Marker: Die Mutter und Prim stellen, auch optisch markierte, klassischere Weiblichkeitsbilder als die – ihrem Jagdpartner Gale ähnlich sehende – Katniss, die eine «gender-neutral category» repräsentiere.

338 Vgl. *The Hunger Games*, 9. Zu «race» in den *Hunger Games* vgl. Couzelis 2013, *The Future is Pale*, 138–141.

339 Zur Bedeutung von Segregation und Klassenhierarchien in den *Hunger Games* vgl. auch Dror 2016, *Consuming Katniss*, 180f.

340 *Tesserae* ist laut Makins (*Refiguring the Roman Empire*, 281) das lateinische Wort für Marken, die römische Bürger zum Bezug von Getreide berechtigten.

341 *The Hunger Games*, 16.

342 Ebd.

they love at stake, or who no longer care» vor der Auslosung der Tribute Wetten annehmen, um mit dem sicheren Tod von Kindern Geld zu machen.³⁴³

Auf der anderen Seite winkt dem/der SiegerIn der Hungerspiele ein Leben in materieller Sicherheit. In eigens errichteten *Victor's Villages* führen die überlebenden KombattantInnen (zumindest in der offiziellen Version) ein Leben im Luxus, während ihre DistriktmitbürgerInnen weiterhin um ihr tägliches Überleben kämpfen. Die SiegerInnen werden auf Siegestourneen gefeiert, als MentorInnen in den folgenden Spielen eingesetzt und zu regelrechten Starpersönlichkeiten aufgebaut, die im Capitol über hohes Ansehen verfügen. Kurz: Sie verkörpern eine pervertierte Form des *American Dream*, sind Sinnbild für die – wenn auch noch so unwahrscheinliche – Möglichkeit des sozialen Aufstiegs selbst unter widrigsten Bedingungen. Und genau darin liegt der domestizierende Effekt, den Laura Miller in ihrer Buchkritik im *New Yorker* unterschätzt, wenn sie die Logik der Hungerspiele als Unterdrückungsinstrument von der Hand weist:

As a tool of practical propaganda, the games don't make much sense. They lack that essential quality of the totalitarian spectacle: *ideological coherence*. You don't *demoralize and dehumanize* a subject people by *turning them into celebrities* and coaching them on how to craft an appealing persona for a mass audience. [...] Are the games a *disciplinary measure* or an extreme *sporting event*? A *beauty pageant* or an *exercise in despotic terror*? Given that the winning tribute's district is 'showered with prizes, largely consisting of food,' why isn't it the poorer, hungrier districts that pool their resources to train Career Tributes, instead of the wealthier ones? And the practice of carrying off a population's innocent children and commanding their parents to watch them be slaughtered for entertainment—wouldn't that do more to provoke a rebellion than to head one off?³⁴⁴

Miller vermisst die «ideologische Kohärenz» und die «Disziplinierung», die sich als Kennzeichen klassischer, zumeist antitotalitärer und/oder antiutopischer Dystopien etabliert haben. In Collins' kapitalismuskritischer Dystopie aber wird Disziplinierung eben gerade *nicht* über Uniformität und über die komplette Negierung des Individuums generiert. Disziplin und Konformität sind im Gegenteil die Produkte eines Subjektivierungsprozesses und -diskurses, der dem Individuum unter spezifischen Bedingungen – und auf Kosten der arbeitenden, leidenden und sterbenden «Masse» – «erlaubt», zu Ruhm und Erfolg zu gelangen. Diese individualisierten Erfolgsgeschichten dienen sodann erstens dazu, jenen Funken Hoffnung auf ein besseres Leben aufrechtzuerhalten, der zum Fortbestand der Produktionsverhältnisse nötig ist. Zum Zweiten dienen die Narrative des Erfolgs dazu, jene

343 Ebd., 20.

344 Miller 2010, *Fresh Hell*, in: *The New Yorker*, 7. 6. 2010, www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-2 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019), Hervorhebungen M. K.

zu vereinnahmen, die sich aufgrund von privilegierten Bedingungen in der Lage sehen, zu reüssieren und dadurch ihr ›Schicksal‹ zu verbessern, während diese Bedingungen zugleich verschleiert werden.³⁴⁵ Die ›Karrieredistrikte‹, die aufgrund ihrer Grösse und ihrer wirtschaftlichen und politischen Bedeutung am ehesten in der Lage wären, einen Aufstand zu planen und erfolgreich zu orchestrieren, haben am wenigsten Grund dazu, weil ihnen die ›Komplizenschaft‹ Vorteile bringt. Den am brutalsten geknüpften Distrikten dagegen, die im Falle eines Sieges am meisten zu gewinnen und, wie Miller zu Recht bemerkt, im Falle einer Niederlage am wenigsten zu verlieren hätten, fehlen die Ressourcen, und/oder ihre Zahl ist zu gering, um die Sicherheitsdispositive ernsthaft herauszufordern.³⁴⁶ Aus denselben Gründen sind sie aber auch unfähig, ernsthaft am Wettbewerb zu partizipieren. Denn das Wettbewerbsprinzip, das soziale Ungleichheiten und Barrieren zugunsten individueller Heldengeschichten perpetuiert, vergrössert beständig die Schere zwischen Arm und Reich, zwischen jenen, die in die Lage versetzt werden, privilegierte Plätze einzunehmen, und jenen, denen dazu die Mittel fehlen. Die Stabilität des Systems wird so nicht *trotz*, sondern gerade *durch* den inneren Dissens gewährleistet, der Solidarität nahezu verunmöglicht.

Dass den Tributen nach ihrer Ankunft im Capitol ein hochgradig artifizielles Starimage verpasst wird, ist ebenfalls kein Widerspruch *zu* den, sondern ein bedeutender Mechanismus *der* Disziplinierungsdispositive Panems. Denn dieses sorgfältig abgestimmte Image dient auf der einen Seite dazu, den Wert der Tribute als Marke und als Konsumgut zu steigern, mit dem sich vor, während und nach den Spielen Profit machen lässt. Auf der anderen Seite markiert dieses Image auf unübersehbar neokolonialistische Weise, dass sich das Capitol als ›Zentrum‹ die ›peripheren‹ Distrikte einverleibt hat. Während der Eröffnungsparade im Capitol werden die Tribute mit Insignien ihrer Distrikte ausgestattet und öffentlich vorgeführt. Ihre ›Interpretation‹ obliegt dabei den Stylisten, die in der Regel noch nie einen Fuss in den betreffenden Distrikt gesetzt haben und sich stattdessen von einem Bild leiten lassen, das Stereotypen, Reduktionismen und sexualisierte Exotismen vereint: «One year, our tributes were stark naked and covered in black powder to represent coal

345 So ist das Trainieren von Jugendlichen für die Spiele offiziell nicht gestattet. Dass diese Praktik in den ›Karrieredistrikten‹ dennoch verbreitet ist, verschärft die Spannung zwischen den Distrikten zusätzlich.

346 Aus diesem Grund schmettert Haymitch in *Catching Fire* (154 f.) auch Katniss' Idee ab, einen Aufstand zu organisieren; sie selbst erkennt, dass fehlende Bereitschaft beziehungsweise Angst vor dem Regelbruch – «But for most people in District 12, a trip to buy something at the Hob would be too risky. And I expect them to assemble in the square with bricks and torches?» (157) – ein solches Unterfangen (vorerst) verunmöglichen, und Haymitch macht ihr darüber hinaus deutlich, «[h]ow we lack the strength of numbers [...]: Here in Twelve, it's got to be all of us or nothing» (203).

dust», erinnert sich Katniss.³⁴⁷ Anschliessend werden die Tribute unter Berücksichtigung typisierter, artifizierender Images ihrer individuellen «Mängel» entledigt und den Schönheitsstandards des Capitols angepasst: Tribute wie SiegerInnen werden als (potenzielle) neue Mitglieder der Elite vermarktet, die dank «grosszügiger» Beratungs- und Make-over-Sessions ihrer überlegenen Capitol-MentorInnen die Bewegung nach «oben» geschafft, die Assimilation vollzogen und sich einen (potenziellen) Platz unter den Privilegierten erobert haben. Als Katniss die Mechanismen dieses «Spiels» durchschaut, übernimmt sie während der grossen «Talkshow» vor dem Beginn der Spiele kurzfristig seine Regeln, zeigt sich begeistert von ihren neuen Kleidern, mit denen Cinna ihr einen glamourösen Auftritt verliehen hat: «I thought Cinna was brilliant and it was the most gorgeous costume I'd ever seen and I couldn't believe I was wearing it. I can't believe I'm wearing this, either.» I lift up my skirt to spread it out. «I mean, look at it!»³⁴⁸

Angela McRobbie hat ganz ähnliche Mechanismen in ihrer Analyse der neoliberal-postfeministischen Wettbewerbskultur beschrieben, in deren Rahmen, so ihre These, Formate wie Make-over-Shows als Bühnen eines vorwiegend über Frauen ausgetragenen neuen Klassenkampfes eingesetzt würden. Das Make-over-Format deutet sie als einen «neue[n] «Aufmerksamkeitsraum», eine Art vergeschlechtlichtes Machtverhältnis», in dem die Subjekte dazu aufgerufen werden, «nach «glamouröser Individualität» zu streben» und «eine Bewegung aus der Unsichtbarkeit und Bedeutungslosigkeit in die Sichtbarkeit und hin zu dem Gefühl, wichtig zu sein», zu vollziehen. Ihnen werden dabei neue Statusdefinitionen in Aussicht gestellt, während die Klassenunterschiede generell nicht verringert, sondern im Gegenteil betont werden.³⁴⁹ Das gilt auch in den Hungerspielen. Denn tatsächlich sind Tribute – und letztlich auch SiegerInnen – natürlich keine «Mitglieder», sondern vielmehr «Besitz» des Capitols. Dessen StrategInnen obliegt es, ähnlich wie den ProduzentInnen erfolgreicher Casting-, Make-over- oder Talentwettbewerbe, den KandidatInnen zu einer unverwechselbaren Persönlichkeit zu verhelfen, nur, um sie nach Belieben wieder in die Bedeutungslosigkeit und Unsichtbarkeit verschwinden zu lassen. In Panem nimmt diese «Unsichtbarkeit» ihre extremste Form an: Nach der grossen Show werden die sorgfältig individualisierten Tribute über identische – und geschlechterneutrale – Kleidung uniformiert und in einer Hightecharena dehumanisiert. Ihr Produktcharakter, ihre Austauschbarkeit und ihr inferiorer Status, der, wie dieses «Spiel» zeigen soll, kein sozialer, sondern ein «natürlicher» ist, wird damit wiederhergestellt und endgültig

347 *The Hunger Games*, 80.

348 Ebd., 154.

349 McRobbie 2010, *Top Girls*, 166 f.

zementiert. Nur einem winzigen Teil der solcherart instrumentalisierten Tribute ist es gestattet, fortan die Privilegien der herrschenden Klasse zu teilen, und zwar auf Kosten der Subjekte, die diese Chance nicht hatten oder nicht zu «nutzen wussten». Cinna trägt von Beginn an wesentlich zu Katniss' Erfolgchancen bei, indem er zum einen ihre «natürlichen» individuellen Züge betont (so lässt er etwa die Frisur unangetastet, die Katniss' Mutter ihr gemacht hatte) und zum anderen dafür sorgt, dass sie die sie distinguierende *Mockingjay*-Brosche auch in der Arena trägt. Seine Versuche, Katniss und Peeta zu individualisieren, zeigen Wirkung und stossen bei den anderen Tributen, deren Stylisten wenig an ihrem Erfolg liegt, entsprechend auf Neid.³⁵⁰

Dass die Tribute grundsätzlich «Besitz» des Capitols bleiben, zeigt sich, wenn in *Catching Fire* die ehemaligen Sieger selbst ins Zentrum rücken und deutlich wird, dass sie von Snow an einflussreiche Persönlichkeiten des Capitols verkauft werden; vor allem Finnick, der als «Sexsymbol» in die Geschichte der Hunger-spiele einging, wird zwangsprostituiert und als «Luxusware» im Capitol herumgereicht.³⁵¹ Die Funktion der Sieger als kommodifizierte Ware wird aber auch deutlich, wenn Plutarch in der Verfilmung von *Catching Fire* erklärt, dass die einzige Möglichkeit zur Demontage eines revolutionären Symbols darin bestehe, dass man es vereinnahme und als Eigenprodukt verkaufe, um ihm die politische Brisanz zu entziehen: «Show them that she's one of *us* now», sagt er zu Snow, als Katniss' Image der Definitionsmacht des Capitols zu entgleiten droht.³⁵² In dieser Kommodifizierung des rebellischen Subjekts – oder Symbols – zeigen sich bereits offensichtliche Parallelen zur Vereinnahmung des Feminismus über seine Kommodifizierung durch die neoliberale Marktwirtschaft.

Ich lese Collins' Trilogie also anders als Miller nicht als «a fable or a myth, a story in which outlandish and extravagant figures and events serve as conduits for universal experiences»,³⁵³ sondern als eine zeitgenössische Parabel auf den spätkapitalistischen, postfeministischen Klassenkampf und auf die Konsum- und Popkultur als zwei seiner wichtigsten Stützen.³⁵⁴ Es ist ein Kampf, der, wie Miller zu Recht – und mit Bezug auf ihre vorherige Aussage widersprüchlich – bemerkt, (auch) in den Konkurrenzkämpfen der Highschool ausgetragen werde, der von undurch-

350 Vgl. *The Hunger Games*, 87.

351 Vgl. vor allem *Catching Fire*, 251 f. und *Mockingjay*, 198–201.

352 Lawrence 2013, *Catching Fire*, 00:31:10–00:32:27.

353 Vgl. Miller 2010, *Fresh Hell*, wie Anmerkung oben.

354 Brown (2015, *Beyond Bombshells*, 177 f.) bietet einen erhellenden (und amüsanten) Überblick über die in den Medien offerierten Deutungsangebote, welche die *Hunger Games*-Trilogie einmal als Parabel auf die «Occupy Wall Street»-Bewegung, als Warngeschichte zu totalitären Bewegungen, christliche Allegorie, Satire auf die Reality-TV-Kultur, Metapher auf die Kämpfe der Highschool oder modernen Western lesen.

schaubaren Regeln und brutalen sozialen Hierarchien durchzogen werde, in dem «the rich, the good-looking, and the athletic» ihre Positionen gegenüber allen anderen ausspielen, und der den jungen AdressatInnen daher bekannt vorkommen dürfte.³⁵⁵ «The Hunger Games aren't a beauty contest, but the best-looking tributes always seem to pull more sponsors», stellt Katniss denn auch fest,³⁵⁶ und verweist damit noch unbewusst auf den eigentlichen Zweck der Spiele: Sie bilden das Propagandainstrument, das den Klassenkampf in einem ebenso glamourösen wie tödlichen Spektakel begleitet, symbolisch verhandelt, kanalisiert und zementiert, und als lukratives Produkt für unterschiedliche Zielgruppen verkauft. Disziplinierungsmassnahme und Sportevent, Schönheitswettbewerb und Terror sind gerade *keine* Gegensätze: Es ist der in sich durchaus «ideologisch kohärente» Wettbewerb selbst, der das konforme Subjekt hervorbringt, im Capitol wie in den Distrikten.

Wie Tris betrachtet Katniss ihre Chancen in diesem «Wettbewerb» als verschwindend gering. Auch sie ist klein von Statur, auch sie hat, von ihren Fähigkeiten als Jägerin abgesehen, keine Kampferfahrung, und sie ist unterernährt. Aufgrund ihrer schroffen Reserviertheit – ihr Mentor Haymitch nennt sie «sullen and hostile» und attestiert ihr «about as much charm as a dead slug»³⁵⁷ –, die sie deutlich von einem hegemonialen Weiblichkeitsideal abhebt, scheint sie nicht prädestiniert, Publikumsliebbling zu werden und von den ZuschauerInnen des Capitols in der Arena mit überlebenswichtigen Geschenken unterstützt zu werden. Anders als Tris, die sich freiwillig für eine Mitgliedschaft bei *Dauntless* entscheidet, weil sie diese von klein auf bewundert und um ihre (angebliche) Freiheit beneidet hat, und die für dieses neue Leben ihre Familie zurücklässt, meldet sich Katniss nur deshalb für die Teilnahme an den «Spiele», um ihre jüngere Schwester zu schützen, die bei der «Ernte»³⁵⁸ dafür ausgelost wurde. Katniss bringt daher weder Tris' Enthusiasmus noch das Selbstbewusstsein und Training der «Karrieretribute» mit, und glaubt keinen Augenblick daran, dass sie die Arena lebend verlassen wird:

I can't win. Prim must know that in her heart. The competition will be far beyond my abilities. Kids from wealthier districts, where winning is a huge honour, who've been trained their whole lives for this. Boys who are two to three times my size. Girls who know twenty different ways to kill you with a knife. Oh, there'll be people like me, too. People to weed out before the real fun begins.³⁵⁹

355 Vgl. ebd. Miller spricht von den Spielen als «a fever-dream allegory of the adolescent social experience».

356 *The Hunger Games*, 70.

357 Ebd., 141 f.

358 Bei der Ernte – *the reaping* – werden die 24 Tribute ausgelost.

359 *The Hunger Games*, 44.

Auf der anderen Seite ist Katniss, die nach dem Tod ihres Vaters in den Kohlenminen und der dadurch ausgelösten lähmenden Depression ihrer Mutter notgedrungen die Rolle der Ernährerin und des Familienoberhaupts einnehmen musste,³⁶⁰ weit vertrauter mit Entbehrungen, körperlichen Anstrengungen und mit dem Eingehen von Risiken als die wohlbehütete Beatrice. Sie ist, wie die Exposition des ersten Bandes zeigt, eine Überlebenskünstlerin mit einem starken Selbsterhaltungstrieb, der ihr erlaubt, sich über die Regeln hinwegzusetzen, sofern es ihrem eigenen und dem Überleben ihrer Familie dient – etwa, indem sie in den Wäldern ausserhalb des Zauns von Distrikt 12 jagt und ihre Beute auf dem Schwarzmarkt – *the Hobb* – verkauft.³⁶¹ Auch wenn sie selbst nicht an ihren Sieg glaubt, beschliesst sie ihrer Familie zuliebe, sich dem Wettbewerb zu stellen, «because I can hardly tell my mother to carry on if I've already given up myself. Besides, it isn't in my nature to go down without a fight, even when things seem insurmountable».³⁶² Diese Entschlossenheit, sich auch durch scheinbar unüberwindliche Hindernisse nicht von ihrem Ziel abbringen zu lassen, und den für diese Einstellung notwendigen «Kampfgeist» bezeichnet Cinna, Katniss' Stylist im Capitol, als «your spirit». Im Unterschied zu Haymitch, der Katniss zum Befolgen der in einer Reality-Show populären Skripte drängt, um Zuschauerstimmen zu gewinnen und so ihre Chancen zu erhöhen, vertraut Cinna in die öffentlichkeitswirksame Macht dieses Kampfgeistes. Und stärkt damit auch Katniss' Glauben an sich selbst: «My spirit. This is a new thought. I'm not sure exactly what it means, but it suggests I'm a fighter. In a sort of brave way.»³⁶³ Für das Capitol-Publikum wie für die AdressatInnen der Romanserie verkörpert Katniss die Faszination der Aussen-seiterin, die es entgegen aller Widrigkeiten schafft, eine vermeintlich aussichtslose Situation nicht nur zu überleben, sondern erfolgreich zu bewältigen. Nun resultiert Katniss' Weigerung «to go down without a fight» zum einen aus ihrer Position als Beschützerin ihrer Familie, die auf sie angewiesen ist. Zum anderen wird er aber ganz wesentlich aus ihrem Hass auf das System genährt, und ganz besonders auf das Capitol-Publikum, das dem Leiden der Tribute gleichgültig gegenübersteht und sich am medienwirksamen Spektakel ihres Sterbens erfreut.³⁶⁴ Entsprechend sieht sich Katniss in keiner Weise verpflichtet, dieses «Spiel» mit Blick auf die Sehbedürfnisse eines Publikums zu spielen, das sie verachtet: «They're betting on how long I'll live!», hält sie ihrer Capitol-Begleiterin Effie

360 Vgl. ebd., 31–39.

361 Vgl. ebd., 6f.

362 Ebd., 44.

363 Ebd., 147.

364 Vgl. zur Problematik von Virtualität und Empathie in Collins' Trilogie Muller 2012, *Virtually Real*.

entgegen, die ihr nahelegt, dem Publikum freundlich zu begegnen. «They're not my friends!»³⁶⁵ Stattdessen betrachtet sie den «Wettbewerb» von Anfang an als Unterdrückungs- und Erziehungsinstrument einer durch und durch korrupten Gesellschaft.

Umgekehrt sieht Katniss aber auch keine Möglichkeit, sich dem Wettbewerbsprinzip zu verweigern. Sie arrangiert sich mit ihrem Status als «Playerin», weil sie, anders als Gale, keinen Sinn darin sieht, über Strukturen zu wettern, die ihr unverrückbar erscheinen:

His rages seem pointless to me, although I never say so. It's not that I don't agree with him. I do. But what good is yelling about the Capitol in the middle of the woods? It doesn't change anything. It doesn't make things fair. It doesn't fill our stomachs. In fact, it scares off the nearby game.³⁶⁶

Anders als Peeta Mellark, der zweite Tribut aus Distrikt 12, der im Lauf der Handlung zu ihrem Verbündeten wird, denkt Katniss entsprechend nicht darüber nach, ihre erzwungene Teilnahme in den «Spielen» in ein politisches Statement umzumünzen oder zu versuchen, seine Skripte zu sabotieren. Auch in diesem Falle liegt der Grund für ihre nüchtern-pragmatische und (noch) weitgehend unpolitische Haltung nicht in fehlender Einsicht, sondern schlicht darin, dass sie Peetas ethischen Überlegungen weder praktischen Sinn noch transformatorisches Potenzial bescheinigt. «Only I keep wishing I could think of a way to ... to show the Capitol they don't own me. That I'm more than just a piece in their Games», sagt Peeta, worauf Katniss mit einem lapidaren «But you're not» antwortet: «None of us are. That's how the Games work.»³⁶⁷ Peeta, der als Bäckerssohn zu den vergleichsweise privilegierten Subjekten von Distrikt 12 gehörte und den alltäglichen Kampf ums Überleben nie gekämpft hat, konnte sich das Nachdenken über politische und ethische Fragen leisten – Katniss nicht. Allerdings wird sie im Lauf der Handlung lernen, dass sie es sich leisten können *muss* – und auch das wird eine Frage des Überlebens sein. Denn während ihre Bereitschaft, am Wettbewerb zu partizipieren, als nachvollziehbare Überlebensstrategie dargestellt wird, wird doch bald deutlich, dass sie keine politische Lösung und auch keinen Schutz vor Gewalt und Ausbeutung bietet.

Anders verhält es sich in Roths *Divergent*- und in Westerfelds *Uglies*-Serie. Während Collins' Trilogie das Wettbewerbsprinzip von Beginn an denaturalisiert, indem sie es ins Groteske, ins Perverse und Inhumane übersteigert, findet in den beiden anderen Serien auf mehreren Ebenen eine Naturalisierung, streckenweise

³⁶⁵ *The Hunger Games*, 140.

³⁶⁶ Ebd., 17.

³⁶⁷ Ebd., 172.

gar eine Idealisierung dieses Prinzips statt. Von Beginn an deutlich wird dies jeweils auf Ebene der Protagonistin selbst. Während sich Katniss' Kampfgeist aus ihrem Hass auf das System speist, generieren sich Tris' und Tallys Kampfgeist zumindest zu Beginn jeweils aus dem Wunsch, sich eine gute Position *innerhalb* eines Systems zu sichern, das sie für grundsätzlich sinnvoll und egalitär und dessen Regulierungs- und Subjektivierungsformen sie für legitim halten. Tris konzentriert sich, wie Miranda A. Green-Barteet festhält, anders als Katniss darauf, sich anzupassen, ist weit mehr beschäftigt mit «fitting in than with knowing herself».³⁶⁸ Sie will, wie Balaka Basu überzeugend herausstellt, vor allem dazugehören und ihre Identität mit gesellschaftlichen Erwartungen in Einklang bringen.³⁶⁹ Das bedeutet, dass sie bereit ist, die ihr vorgegebenen Regeln zu befolgen und zu verinnerlichen. Ganz Ähnliches lässt sich auch über Scott Westerfelds Tally sagen: Anders als ihre Freundin Shay, die von Beginn an mit den Idealen und Verhaltensregulierungen ihrer Gesellschaft hadert und bald offen dagegen rebelliert, indem sie davonläuft, kann Tally die baldige Aufnahme in die «Klasse» der *Pretties* und die damit verbundene feste Eingliederung in das System kaum erwarten: Ein «intense desire to belong»³⁷⁰ bildet sowohl für Tris als auch für Tally einen, wenn nicht *den* wesentlichen Handlungsantrieb.

Nun lässt sich Tris' und Tallys Bereitschaft, nach den Regeln ihrer Gesellschaften zu spielen und sich eine Position darin zu sichern, zunächst auf die dystopische Struktur der Werke zurückführen, die sich erheblich von der in Collins' Trilogie unterscheidet. In Bezug auf die Darstellung dieser Systeme lässt sich zwischen Gesellschaften des inneren Konflikts (Panem) und «trügerischen Idyllen» (Roths und Westerfelds Stadtstaaten) unterscheiden, wobei die Grenzen zuweilen fließend sind. Panem weist in seinen Strukturen starke Ähnlichkeiten zu dystopischen Systemen nach dem Muster von Orwells totalitärem Überwachungsstaat auf. In Future-Fiction-Texten dieser Prägung figuriert eine mächtige Vater- oder Mutterfigur als RepräsentantIn eines grausamen Regimes, einer faschistoiden Partei oder einer omnipräsenten Regierungsmacht, die eine Stadt/ein Land/ein fantastisches Reich im Klammergriff von sozialer Isolation, totaler Überwachung, ökonomischer Ausbeutung und massiver Repression hält. Nachbarn, Freundinnen und Familien werden gegeneinander aufgehetzt, beäugen sich misstrauisch und denunzieren sich gegenseitig. Nonkonforme Subjekte werden ausspioniert, gejagt, öffentlich demontiert, bestraft, in ihrem Willen gebrochen und/oder hin-

368 Green-Barteet 2014, «*I'm beginning to know who I am*», 44.

369 Vgl. Basu 2013, *What Faction Are You in?* Basu identifiziert das Versprechen einer klar lesbaren Gruppenidentität als utopischen Impuls des Romans und klassifiziert ihn als eine inhärent konservative Utopie.

370 Green-Barteet 2014, «*I'm beginning to know who I am*», 44.

gerichtet. Die meisten von Panems BürgerInnen sind sich ihrer prekären Lage nur allzu bewusst, weil sie unter grössten Entbehrungen und ständiger Angst leben; sie wissen um ihre Machtlosigkeit und die Risiken, die jeder Versuch von Widerstand birgt. Nur eine kleine Elite, in Panem die Capitol-Bevölkerung, profitiert auf ganzer Linie – nicht selten sind ihre rangniederen Mitglieder indessen gar nicht in der Lage, die Mechanismen zu durchschauen, auf denen ihr Leben in Wohlstand beruht.³⁷¹

Im Kontrast zu dieser offen dystopischen steht eine antiutopische Struktur, die vor allem von Huxleys *Brave New World* geprägt wurde und die in einer Vielzahl von Future-Fiction-Romanen aktualisiert wird – so auch in Roths und Westerfelds Serien. Auch hier ist das hegemoniale System seit vielen Jahrzehnten etabliert, und auch dieses System wird im Lauf der Handlung als dystopisches, weil letztlich totalitäres erkennbar. Weil die regierten Subjekte aber innerhalb der vermeintlich utopischen Strukturen dieses Systems sozialisiert wurden, weil sie zu Gunsten von Sicherheit und Wohlstand über seine «wahren» Mechanismen im Ungewissen gelassen werden, weil sie als ProfiteurInnen dieses Systems konstituiert und angerufen werden und ein geregeltes, komfortables Leben ohne offensichtliche Entbehrungen leben, betrachten sie es als legitim und, zumindest zu Beginn, auch als sinnvoll.³⁷²

Das gilt insbesondere für Tally Youngblood. Angelehnt ist der futuristische, selbstversorgende Stadtstaat, in dem sie aufwächst und der sich in ökonomischen Begriffen als *post scarcity*-Gesellschaft bezeichnen lässt,³⁷³ an Huxleys *Brave New World*: Aus den Überlebenden einer globalen Katastrophe – den Nachfolgern der von Tallys Gesellschaft so genannten *Rusties* – hat sich eine Gesellschaft entwickelt, deren utopische Entwürfe im 24. Jahrhundert in totalitäre Kontrollstaaten ausgeföhrt sind. Sie nehmen den Individuen jede materielle Sorge und ermöglichen ihnen ein Leben in Sicherheit und Luxus, indoktrinieren, manipulieren und modifizieren sie aber durch lebenslange Konditionierung und durch körperliche

371 Unterdrückerische Systeme nach diesem Schema inszenieren neben Suzanne Collins unter anderen auch Julianna Baggot in der *Pure/Fuse/Burn*-Trilogie (2012–2014), Jennifer Benkau in der *Dark Canopy/Dark Destiny*-Dilogie, Sally Gardner in *Maggot Moon* (2012) und Emmi Itäranta in *Der Geschmack des Wassers* (Original finn. *Teemestarin Kirja*, 2012).

372 Trügerische Idyllen nach diesem Muster inszenieren neben der *Divergent*- und der *Uglies*-Serie auch Ally Condie's *Matched*-Trilogie (2010–2012) und Lauren Olivers *Delirium*-Trilogie (2011–2013). Gerade in der Darstellung der konsumorientierten, durch populäre Vergnügungen und Überfluss domestizierten Capitol-Bevölkerung sind aber auch in Collins' *Hunger Games* Elemente dieses Schemas auszumachen.

373 Vgl. die Definitionen von Sadler 2010, Chernomas 1984 und Burnham 2015, zitiert in *Post-scarcity economy*, Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Post-scarcity_economy (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

Eingriffe, um sie im Zaun und von der Zerstörung der Natur abzuhalten. In der isolierten Pubertätswelt *Uglyville* durchleben Teenager – genannt *Uglies* – nach ihrem zwölften Lebensjahr eine Phase der Elternferne, in der ihnen erlaubt wird, sich nach Herzenslust auszutoben, in der die meisten von ihnen aber ihrer im Alter von 16 Jahren durchgeführten Schönheitsoperation entgegenfiebern. Diese Schönheitsoperation, die durch evolutionsbiologische Erkenntnisse legitimiert wird, beinhaltet die Angleichung an ein vermeintlich universales Schönheitsideal, das den Individuen lediglich auf der Oberfläche die Freiheit zum individuellen Selbstausdruck bietet und dadurch Wahlfreiheit suggeriert. Nach dieser tiefgreifenden Umwandlung amüsieren sich die frisch operierten *Pretties* im ebenso isolierten Hightechparadies *New Pretty Town* getreu dem Unterhaltungsimperativ «Act Stupid, Have Fun, and Make Noise»³⁷⁴ ungestört «zu Tode», um den im Text nachhallenden kulturkritischen Worten Neil Postmans zu folgen.³⁷⁵ Ähnlich wie in Huxleys «Schöner Neuer Welt» wird auch hier jedes Bedürfnis sofort befriedigt, und die konditionierten *Pretties* sind den Reizen der Kulturindustrie mit Haut und Haar verfallen. Dass diese Kulturindustrie auf einer starken Kommodifizierung von Körper, Identität und Sexualität beruht, wird indes sofort deutlich. Im Roman ist es Shay, die als eigentliche «disruptive force» des Textes darauf hinweist und Tally dazu auffordert, die propagierten Schönheitsideale kritisch zu hinterfragen. Mithilfe einer Computersoftware haben *Uglies* die Möglichkeit, ihr Gesicht *Prettie*-Standards anzupassen und sich so schon einmal Fantasien ihrer perfektionierten Existenz hinzugeben; ein Spiel, das Tally mit grossem Eifer betreibt, während Shay darauf beharrt, dass sie lieber Sport treiben würde, dass es doch grundsätzlich besser wäre, die Menschen klüger anstatt hübscher zu machen, und dass ihr die optimierte Version ihrer selbst bedeutungslos erscheint: «That's not me. It's some committee's idea of me.»³⁷⁶

Während Shay als kulturkritische Stimme des Textes figuriert und beklagt, dass Körpermodifizierung und -kommodifizierung zum wichtigsten Projekt ihrer Gegenwart geworden ist, sehnt sich Tally genau wie Tris nach einem Platz in dieser Ordnung. Weil Shay aber vor der Operation in die «Wildnis» und ins Aussteigerdorf *The Smoke* flüchtet, wird ihr die für diese Position notwendige Schönheitsoperation zunächst verwehrt; sie wird stattdessen auf die Suche nach Shay und ihren Verbündeten in die «Wildnis» geschickt, um die Autoritäten auf die Spur der Gesellschaftsflüchtlinge zu bringen, deren alternativer Lebensstil ein für alle Mal beendet werden soll. Während ihres Aufenthalts in *The Smoke*, das Tally unwill-

374 *Uglies*, 12.

375 Vgl. Postman (1985) 1993, *Wir amüsieren uns zu Tode*.

376 *Uglies*, 38–44, Zitat 44.

lentlich an die Autoritäten verrät, lernt sie, dass die ›Schönheitsoperation‹ in ihrer Gesellschaft nicht nur eine optische Modifizierung der Subjekte mit sich bringt, sondern auch ihr Gehirn manipuliert und sie in schöne, konforme Subjekte verwandelt, die vollkommen in einer ›disneyfizierten‹ Welt des Konsums, der technologischen Spielereien, Partys und Selbstverschönerungstechniken aufgehen: «Just masses of smiling pretties, and a few people left to run things.»³⁷⁷

Überwacht wird diese Gemeinschaft der kommodifizierten Subjekte von der Wächterkaste der *Specials*, jenen «few people», mit denen Tally aufgrund der Flucht ihrer Freundin Shay Bekanntschaft schliesst und mit deren Chefin Dr. Cable sie im Lauf der Handlung immer wieder aneinandergerät. Auch Dr. Cable legitimiert das System, wie die Leader in Roths Fraktionssystem und die Mitglieder von Becketts Akademie, mit der destruktiven Natur des Menschen, die sich unweigerlich Bahn breche und Kriege und die Zerstörung der Umwelt mit sich bringe – eine These, die sich am Beispiel der *Rusties* belegen lässt, auch wenn Tally die Konsequenzen zunächst nicht sehen will:

[Tally:] “But we’re better than them, we leave the wild alone, we don’t strip-mine or burn oil. We don’t have wars ...” Tally’s voice sputtered out as she began to see.

Dr. Cable nodded. “We are under control, Tally, because of the operation. Left alone, human beings are a plague. They multiply relentlessly, consuming every resource, destroying everything they touch. Without the operation, human beings always become Rusties.”

“Not in the Smoke.”

“Think back, Tally. The Smokies clear-cut the land, they killed animals for food. When we landed, they were *burning trees*.”

“Not that many.” Tally heard her voice break.

“What if there had been millions of Smokies? *Billions* of them, soon enough? Outside of our self-contained cities, humanity is a disease, a cancer on the body of the world. But we ...” She reached out and stroked Tally’s cheek, her fingers strangely hot in the winter air. “Special Circumstances ... *we* are the cure.”³⁷⁸

Obwohl die *ökologische* Kulturkritik des Textes im Wesentlichen mit Dr. Cables Diagnose übereinstimmt und Tally selbst die Zerstörung des ökologischen Gleichgewichts durch den Menschen immer wieder beobachtet, sich schliesslich auch ganz ihrer Bekämpfung verschreibt, wird die Domestizierung des Individuums vom Text natürlich als falsche Antwort auf dieses Problem markiert. Ganz abgesehen davon, dass der Text trotz der postulierten hochtechnologischen Entwicklung der imaginierten Zukunftsgesellschaft letztlich keine befriedigende Antwort auf die Frage liefert, wie sich eine umweltfreundliche Gesellschaft aus-

³⁷⁷ Ebd., 254.

³⁷⁸ *Pretties*, 128, Hervorhebung im Original.

gerechnet durch eine Konsumkultur wie die von Westerfeld inszenierte realisieren liesse, wird auch alsbald deutlich, dass diese als hochgradig artifiziell inszenierte Kultur den von Eva Horn beschriebenen «Abkapselungs- und Abschirmungsentwürfe[n]» entspricht und nicht als utopische Antwort auf ein virulentes Problem, sondern lediglich als «post-katastrophisches Behelfsmittel, dystopisches Abriegelungsverhalten und selbstaufgelegte Freiheitsberaubung»³⁷⁹ gelesen werden kann: «They spend their whole lives in a bubble»,³⁸⁰ diagnostiziert eine Aussenseiterin zutreffend mit Blick auf die im Rahmen dieser «Zellenexistenz»³⁸¹ sozialisierten Subjekte.

Allerdings legt der Text nahe, dass nicht nur Gewalt und Zerstörung dem «natural state of the species» entsprechen³⁸² – sondern auch Konformität und Gefügigkeit. So wird Tally immer wieder vor Augen geführt, dass es nicht nur die gehirnverändernde Operation ist, welche die «Masse» in Schach hält. «History would indicate that the majority of people have always been sheep [...]», sagt Maddy, die gemeinsam mit ihrem Mann ein Aussenseiterdorf in der Wildnis begründet hat. «Whatever these lesions make us, it isn't a far cry from the way humanity was in the Rusty era. These days we're just a bit ... easier to manage.»³⁸³ Managen lassen sich die Subjekte zum einen, indem sie in «Schafe» und «Wölfe» eingeteilt werden. Die «Schafe» lassen sich mit Hilfe der Operation und der offerierten Konsum- und Vergnügungskultur lenken; die «Wölfe» werden dem System auf andere Weise einverleibt. Zu ihrem Erstaunen erfährt Tally, dass die Stadt geradezu darauf angewiesen ist, sich das «konstitutive Aussen» der «Schafskultur» einzuverleiben: Besonders rebellisch veranlagte *Uglies* werden in ihrem rebellischen Drang auf subtile Weise unterstützt, ihre kleinen Rebellionen genaustens registriert, und wer sich dabei besonders hervortut und für fit erachtet wird, eine «Karriere» als OrdnungshüterIn zu machen, wird, wenn er/sie die Operation einmal hinter sich hat, dazu eingeladen, der «Kaste» der *Specials* beizutreten. Dieses Angebot erhält auch Tally. Sie lernt, dass ihre individualistischen Rebellionen und Ausbruchsversuche keineswegs als deviant erachtet wurden, sondern sie im Gegenteil dazu prädestinieren, innerhalb des Systems zu den GewinnerInnen zu gehören: «That's why we let uglies play their little tricks – to see who's cleverest. To see which of you

379 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Sommer: Traum und Albtraum vom gemässigten Klima*.

380 *Uglies*, 247.

381 Horn 2014, *Zukunft als Katastrophe*, Kapitel 3, *Das Wetter von übermorgen. Sommer: Traum und Albtraum vom gemässigten Klima*.

382 *Pretties*, 263.

383 *Uglies*, 258.

fight your way out of the cage. That's what your rebellion is all about, Tally – graduating to Special Circumstances.»³⁸⁴

Jede der streng regulierten Entwicklungsstufen, die Kinder und Jugendliche durchlaufen, ist in Westerfelds Welt also darauf ausgelegt, die Individualisten und Rebellinnen herauszufiltern, um sie im Dienste des Systems zu vereinnahmen und ihnen im Austausch für ihre Loyalität ein von Selbstverwirklichung und Erfolg geprägtes Leben zu ermöglichen. Dr. Cables Angebot – «Not a job. A whole new being. [...] You can be one of us.»³⁸⁵ – ist für Tally durchaus verlockend – nicht, weil sie sich nach einer Karriere sehnt, sondern weil diese neue Existenz ihr eine sehr viel wachere, distinguiertere Existenz ermöglichen würde – «Your senses sharper, your body faster than any athlete's in history, your muscles as strong as any human's in the world»³⁸⁶ – und ihr erlauben würde, sich endgültig von den von ihr mit leiser Verachtung beäugten *bubblyheads* abzuheben.

Auf einer sehr viel subtileren Ebene als in der *Hunger Games*- und der *Divergent*-Trilogie basiert also auch Westerfelds Welt auf einem System des Wettbewerbs. Im Alltag der *Pretties* manifestiert er sich vor allem in Form des Kampfes um Aufmerksamkeit: Es ist ein postfeministisch anmutendes Gerangel um das beste Outfit, die gelungenste Körpermodifikation, die schrillsten Accessoires, die Mitgliedschaft in der coolsten Clique, die meisten «Likes» in den sozialen Medien. Auf Ebene der Gesamtgesellschaft entscheidet der Wettbewerb hingegen, wer zum Regime gehört – und wer zu den Regierten. Denn dass kleine Regelverstöße und Rebellionen noch keineswegs vom Bedürfnis zeugen, das System tatsächlich zu verändern, dass sich hinter den meisten RebellInnen in Wirklichkeit «Schafe» verbergen, erkennt Tally nur allzu bald. Als *Pretty* schliesst sie sich der populären Jugendgruppe der *Crim*s an, die sich durch – im Grunde harmlose – Regelverstöße hervortun. Tally gelingt es während dieser Zeit, die Folgen der «Gehirnmanipulation» der Operation rückgängig zu machen (dazu später mehr), und sie versucht, gemeinsam mit ihren *Crim*-FreundInnen die «infantilisierende» Stadt zu verlassen und neu zu beginnen. Auch ihr Jugendfreund Perys ist mit von der Partie, macht aber im letzten Augenblick einen Rückzieher – und legt dabei den Unterschied offen zwischen Revolution auf der einen und einer vom Mainstream kommodifizierten «Gegenkultur» auf der anderen Seite:

[Peris:] «Listen, Tally. I just got caught up in everything. Being a *Crim* was exciting and you were my friends, my clique. What was I supposed to do? Argue against running away? Arguing's bogus.»

³⁸⁴ *Pretties*, 127.

³⁸⁵ Ebd., 126.

³⁸⁶ Ebd.

She shook her head. I thought you were bubbly,³⁸⁷ Peris.”

“I am, Tally. But tonight is about as bubbly as I want to get. I like breaking the rules, but living out *there*?” He waved his hand at the wild below them, a cold, unfriendly sea of darkness. [...]

Tally closed her eyes, remembering what having a pretty mind was like – everything vague and fuzzy, the world nothing but a source of entertainment, the future nothing but a blur. A few tricks weren’t enough to make everyone bubbly, she supposed; you had to *want* your mind to change. Maybe some people had always been pretty-heads, even back before the operation had been invented.

Maybe some people were happier that way.

“But now you can stay with me,” he said, putting his arm around her. “It’ll be like it was supposed to be. You and me pretty – best friends forever.”

Tally shook her head, a sickening feeling sweeping over her. “I am *not* staying, Peris. Even if they take me back tonight, I’ll find a way to escape.”

“Why are you so unhappy there?”

She sighed, looking out over the darkness. Zane and Fausto would already be headed toward the ruins, thinking she wasn’t far behind. How had she let this opportunity slip away? The city always seemed to claim her in the end. Was she really like Peris, somewhere deep inside?

“Why am I unhappy?” Tally repeated softly. “Because the city makes you the way *they* want you to be, Peris. And I want to be myself. That’s why.”

He squeezed her shoulder and gave her a sad look. “But people are better now than they used to be. Maybe they have good reasons for changing us, Tally.”

“Their reasons don’t mean anything unless I have a choice, Peris. And they don’t give anyone a choice.”³⁸⁸

Aufstand und Regelverstoss gehören (in der *Uglies*-Serie) zur Jugendkultur, sie stärken das Gemeinschaftsgefühl der Clique wie auch das Ego des Einzelnen – ihre Selbsttechnologien verschleiern aber zugleich, dass sie keineswegs ein Ausdruck tatsächlicher Wahlfreiheit sind. Tatsächlich verzichten in Westerfelds Zeitdiagnose die meisten Individuen liebend gern auf Freiheit; lieber lassen sie sich bereitwillig führen und lenken, und investieren in die Optimierung des eigenen Selbst und vor allem des eigenen Körpers. Denn diese Arbeit am Selbst ist, wie Andi Zeisler für den postfeministisch-neoliberalen Kontext festhält, letztlich einfacher, befriedigender und vor allem unmittelbarer sichtbar als die langwierige politische Arbeit.³⁸⁹

387 «Bubbly» bedeutet im Slang der Pretties so viel wie wach, erregt, bei klarem Verstand – ein Zustand, der sich deutlich von der üblichen Partystimmung oder der champagnergetränkten Trägheit der *Pretties* unterscheidet und den Tally immer wieder durch waghalsige körperliche Aktionen herbeizuführen sucht.

388 *Pretties*, 218f.

389 Vgl. Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*, 274f.

Sowohl in Tris' als auch in Tallys Gesellschaft wird das Management der Subjekte durch feste Strukturen, durch formierende Subjektivationstechnologien und durch viele Rituale gewährleistet. Identitäts- und gemeinschaftsstiftende Rituale wie die *Choosing Ceremony* in Tris' Chicago, leidenschaftliche Manifeste wie das Tapferkeitscredo der *Dauntless* und eine von Generation zu Generation weitergegebene einheitliche Werte- und Wissensstruktur wie die angeblich auf evolutionsbiologischen Erkenntnissen beruhenden Schönheitsideale und Verhaltensimperative von Tallys Gesellschaftsordnung generieren Subjekte, die zugunsten kollektiven Wohlstands, allgemeiner Sicherheit und persönlicher Gratifikationen auf eine frei gewählte Form der Lebensgestaltung verzichten und willig den ihnen zugewiesenen Platz im sozialen Gefüge einnehmen. Am plakativsten kommt diese Struktur in den Worten zum Ausdruck, die Jeanine Matthews in der *Divergent*-Verfilmung zu Beginn der Wahlzeremonie an die 16-jährigen InitiantInnen richtet: «The faction system is a living being, composed of cells. All of you. And the only way it can survive and thrive is for each of you to claim your rightful place. The future belongs to those who know where they belong.»³⁹⁰

Von Beginn der Handlung an wird allerdings herausgestellt, dass sich Tris' und Tallys auf Individualismus, Selbstverwirklichung und Handlungsfreiheit drängender Charakter nicht mit den Werten von Stabilität, Konformität und Kollektivismus verträgt, die ihre Herkunftsfaktionen beziehungsweise Gesellschaften vertreten, und dass sie daher nicht dafür geeignet sind, einen ihnen zugewiesenen Platz in diesem Gefüge einzunehmen – auch wenn sie sich durchaus danach sehen. In *Divergent* wird diese – vermeintliche – Nonkonformität von Anfang an explizit vorgeführt. So respektiert und schätzt Tris zwar die Selbstlosigkeit ihrer *Abnegation*-Eltern, bewundert sie sogar für ihre Fähigkeit, sich selbst zurück- und die Bedürfnisse der anderen voranzustellen. Sie erkennt aber auch, dass sie für dieses auf Selbstverzicht beruhende Leben schlicht nicht «geschaffen» ist:

When I look at the Abnegation lifestyle as an outsider, I think it's beautiful. When I watch my family move in harmony; when we go to dinner parties and everyone cleans together afterward without having to be asked; when I see Caleb help strangers carry their groceries, I fall in love with this life all over again. It's only when I try to live it myself that I have trouble. It never feels genuine.³⁹¹

Beatrice, so legt die Exposition nahe, ist eine «geborene» Individualistin, die zum Kollektivismus nicht taugt und deren «natürliche» Anlagen – wie Neugier, Ich-Bezogenheit und Wagemut – durch keine Sozialisation «gezähmt» werden können. Mehr noch: Obwohl sie stets betont, die Schönheit eines Lebens für und mit an-

390 Burger 2014, *Divergent*, 00:17:48–00:18:08.

391 *Divergent*, 14.

deren zu erkennen, wird diese angebliche ›Schönheit‹ sowohl im Text als auch in der Verfilmung durch Bilder stumpfer Uniformität unterminiert, die den utopischen Ordnungsgedanken in klassisch antiutopischem Gestus als individualismuseindliche Gleichmacherei denunzieren. Auffällig tritt dieser Mechanismus vor Augen, wenn sich die Priors zur Wahlzeremonie begeben:

The elevator is crowded, so my father volunteers to give a cluster of Amity our place. We climb the stairs instead, following him *unquestioningly*. We set an example for our fellow faction members, and soon the three of us are engulfed in the *mass of gray fabric* ascending cement stairs in the half light. *I settle into their pace*. The *uniform pounding of feet* in my ears and the *homogeneity of the people around me* makes me believe that I could choose this. I could be *subsumed* into Abnegation's *hive mind*, *projecting always outward*. But then my legs get sore, and I struggle to breathe, and I am again *distracted by myself*.³⁹²

Ein Leben im Gleichschritt, in farblosem Einerlei, widerspruchslosem Gehorsam und in der Manier eines Bienenstocks, dessen Arbeiterinnen allein auf das langfristige Überleben des Volks eingeschworen sind, das ist offensichtlich keine Perspektive, die heutigen jungen LeserInnen als attraktiv vorgeführt wird, wie auch Clare Bradford u. a. schreiben:

Contemporary Western social ideologies condition subjects to value personal freedom, innovation, self-realisation, and self-expression, so readers are quick to discern when a society is being depicted as authoritarian and repressive. The assumption that in a dystopian world human beings must strive for a form of subjective agency pervades children's literature.³⁹³

Umso verheissungsvoller und zeitgemässer erscheinen also die Bilder, die von der nach Entscheidungsfreiheit und Selbstverwirklichung strebenden Tris auf der einen und von den *Dauntless*-Mitgliedern auf der anderen Seite gezeichnet werden. Letztere erscheinen im Roman – und noch augenfälliger in der Verfilmung – als eine aufregende, laute, ja fast anarchische Mischung aus Punks, RebellInnen und KämpferInnen.

Der gleichförmige Schritt der *Abnegation*-Fraktion wird unmittelbar im Anschluss an die Wahlzeremonie kontrastiert, wenn Beatrice mit der *Dauntless*-Fraktion dieselbe Treppe, die sie zuvor hinaufgeschritten ist, wieder hinunterrennt: «I hear whoops and shouts and laughter all around me, and dozens of thundering feet moving at different rhythms. It is not a selfless act for the Dauntless to take the stairs; it is a wild act.»³⁹⁴ Das Leben als *Dauntless* ist abwechs-

392 Ebd., 39, Hervorhebungen M. K.

393 Bradford u. a.: *New World Orders*, 29.

394 *Divergent*, 49.

lungsreich und dynamisch, wo das der *Abnegation*-Mitglieder ruhig, geordnet, ja geradezu statisch wirkt; ihre Körper heben sich durch individuelle Tätowierungen und Piercings, wilde Frisuren und schwarze, körperbetonte Outfits von der «Masse grauer Kleidung» ab;³⁹⁵ ihre Freizeitvergnügungen sind darauf ausgerichtet, dass sich der/die Einzelne beweisen, Grenzen ausloten, persönliche Stärken entfalten und optimieren und sich an anderen messen kann, während die Freizeit der *Abnegation*-Fraktion stets der Festigung der Gemeinschaft dient. Beatrice schätzt Gemeinschaft, so lange sie dem Einzelnen Entfaltungsfreiraum und Individualität erlaubt, was in *Abnegation* offensichtlich nicht der Fall ist. Entsprechend sehnt sie sich danach, ihr geordnetes Leben hinter sich zu lassen; anstelle von «small smiles and inclined heads and silence» will sie «loud laughter and bold action and the kind of exhaustion you feel after a hard but satisfying day».³⁹⁶ Auf Handlungsebene, und vor allem in den Dialogen, wird die Wichtigkeit von Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft zwar immer wieder betont. Allerdings lässt die diskursive Ebene – und im Film vor allem die visuelle und die durch aufputschende, mit harten Beats unterlegte Filmmusik dominierte akustische Ebene – in der Inszenierung der zwei als Kontraste gesetzten Lebensstile doch nie einen Zweifel daran, dass Kollektivität mit Konformität und Abhängigkeit gleichgesetzt, Individualismus hingegen positiv mit Stärke, Spass, Freiheit und Unabhängigkeit konnotiert ist.

Einen ähnlich scharfen, wenn auch thematisch anders gelagerten Kontrast schafft die *Uglies*-Serie zwischen «Zivilisation» und «Natur». Während die Stadt als infantilisierende und, in ihrer kommodifizierenden Zurichtung der Körper und Lebensstile letztlich ebenfalls uniformierende sozialisatorische Instanz erscheint, wird ihr die «freie Natur», die, da sie vollkommen aus dem Leben der StädterInnen ausgeschlossen ist, tatsächlich als wild und undomestiziert erscheint, als utopischer Gegenwert beigestellt. Das Aussteigerdorf *The Smoke* wird zum Ort einer positiv konnotierten jugendlichen Gegenkultur. Hier hat, im Gegensatz zu dem sich in bedeutungslosen Partys und Geplänkel erschöpfenden Stadtalltag, jede Handlung Gewicht; Körper und Gesichter tragen, anders als ihre kommodifizierten Gegenbilder, Spuren, sie erzählen die Geschichten der individuellen Biografien, und die Individuen versichern sich durch harte Arbeit und intensive Naturerlebnisse ihrer Vitalität und Körperlichkeit und absolvieren damit das Stadium der Adoleszenz, so suggeriert es der Text, auf deutlich angemessenere und vor allem den Entscheidungen der Einzelnen entsprechende Weise: «We don't have to look like everyone else, Tally, and act like everyone else», stellt Shay fest:

395 Vgl. ebd., zum Beispiel 7.

396 Ebd., 64 und 156.

«We've got a choice. We can grow up any way we want.»³⁹⁷ Nach anfänglicher Skepsis erlebt auch Tally das Leben, die harte Arbeit und die körperliche Betätigung im Freien als befreiend, und vor allem als ermächtigend: Sie lernt sich selbst und ihre Fähigkeiten von einer neuen Seite kennen, entdeckt, dass es ihr leichtfällt, im Einklang mit den Gesetzen der «Natur» zu leben, und dass es sie mit Stolz erfüllt, zum Leben notwendige Gegenstände selber herzustellen, Essen selber zuzubereiten, kurz: sich selbst zu versorgen, autonom zu sein, wo sie zuvor gänzlich von der Versorgung durch andere abhängig war. Wie Tris macht auch sie eine Entwicklung durch, in deren Verlauf sie sich den formierenden Imperativen ihrer Herkunft entledigt und neue Technologien des Selbst übernimmt beziehungsweise entwickelt.

Sowohl *Divergent* als auch *Uglies* erzählen also die Geschichte einer Individuation; beide jungen Frauen sind zuversichtlich, den formierenden Regulativen ihrer Herkunft entkommen und neu beginnen zu können, und zwar im Rahmen einer Gemeinschaft, die dem Einzelnen nicht nur erlaubt, sondern von ihm geradezu *verlangt*, sich ins Zentrum zu stellen, die das autonome Individuum beschwört und feiert. Beatrice zollt dem formierenden Charakter ihrer *Abnegation*-Sozialisierung zwar Tribut, ist aber voller Zuversicht, sich fortan nach neuen Massstäben entwickeln zu können: «It will be difficult to break the habits of thinking Abnegation instilled in me, like tugging a *single thread* from a *complex work of embroidery*», reflektiert sie nach den ersten Tagen bei *Dauntless*, in denen sie ihre neuen Freiheiten (noch nicht ganz ohne Gewissensbisse) genießt. «But I will find new habits, new thoughts, new rules. I will become something else.»³⁹⁸

Auffallend an dieser Formulierung ist, dass Beatrice die Verantwortung für eine glückende Entfaltung ihrer Identität noch stark in den Bereich der sozialen Gruppe beziehungsweise des Systems legt. Während Tally nach Shays Vorbild und vor allem nach Vorbild des Anführers der *Smokies*, David, in den sie sich verliebt, nach einer Existenz *ausserhalb* des Systems sucht, anerkennt Tris die Macht und auch die Berechtigung des Fraktionssystems, die Subjekte entsprechend ihrer Richtlinien zu formen. Beide allerdings weisen ein grosses Vertrauen in neue, identitätskonstituierende Gewohnheiten, Gedanken, Ideale, Werte und Regeln auf. In Tris' Fall wird die implizierte Passivkonstruktion an einer früheren Stelle des Romans noch deutlicher unterstrichen: «I can be remade here.»³⁹⁹ Tris betrachtet die Initiationsphase in erster Linie als eine Chance zur Selbstverwirklichung im Rahmen eines Systems, das ihr bestimmte Gratifikationen und persön-

397 *Uglies*, 86.

398 *Divergent*, 87, Hervorhebungen M. K.

399 Ebd., 60.

liche Erfolge in Aussicht stellt, sofern sie mit den kollektivistischen Normen ihrer Herkunft bricht und sich mit den kompetitiven, individualistischen Strukturen ihrer Wahlfraktion identifiziert. Der ehrgeizigen jungen Frau, die ohnehin lieber ein «einzelner, leuchtender Faden» anstatt Teil eines «komplexen Gewebes» sein will, fällt es auffällig leicht, den Wettbewerb als Organisationsprinzip ihres neuen Lebens zu akzeptieren. Dass sie dabei gerade *nicht* auf die formierende Wirkung ihrer Fraktion angewiesen ist, sondern die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Teilhabe an ihrer Kultur bereits erfüllt, deutet sich schon bei Tris' Übertritt zu *Dauntless* an, von dem noch zu reden sein wird. In diesem Übertritt weist sie sämtliche Technologien des Selbst aus, die sowohl zur Partizipation in dieser Kultur als auch zur Rebellion gegen ihre einschränkenden Strukturen vonnöten sind. Es sind ähnliche Technologien, die auch Katniss und Tally erwerben (müssen), die von den Texten mal naturalisiert, mal kritisch dekonstruiert werden, und die deshalb im Folgenden näher beleuchtet werden sollen.

Technologien des Selbst und Subjektkonzepte in der Optimierungskultur

Mit Arnold van Gennep lässt sich Tris' Übertritt von *Abnegation* zu *Dauntless* als *Übergangsritus* – *rite de passage* –, spezifischer als *Initiationsritus* beschreiben. In seinem Hauptwerk *Übergangsriten* (*Les rites de passage*, 1909) hat der französische Ethnologe die zentrale Funktion von Ritualen und Zeremonien bestimmt, welche in jeder Gesellschaft, besonders aber in Gemeinschaften mit stark religiös geprägten Strukturen und/oder starken Differenzierungen verschiedener sozialer Gruppen die Übergänge der Individuen begleiten. Diese Übergänge müssen van Gennep zufolge «reglementiert und überwacht werden [...], damit die Gesellschaft als Ganzes weder in Konflikt gerät, noch Schaden nimmt». ⁴⁰⁰ Ziel der Übergangsriten sei es, das «Individuum aus einer genau definierten Situation in eine andere, ebenso genau definierte hinüberzuführen», um «die schädlichen Auswirkungen» dieser «Zustandsveränderungen» abzuschwächen. ⁴⁰¹

Dass Initiationsrituale in den von mir untersuchten Romanserien eine zentrale Stellung einnehmen, erstaunt kaum: Die Notwendigkeit solch streng reglementierter Übergänge ist in allen drei dystopischen Systemen, die zu ihrem reibungslosen Funktionieren eine scharfe Trennung der unterschiedlichen sozialen Gruppen erfordern, gegeben. Im Rahmen dieser rigiden Segregation gewährleisten sie, dass Jugendliche ihrem genau definierten «rightful place» (Jeanine Matthews) zugeführt werden, ohne dass es bei den entsprechenden Übergängen zu sys-

⁴⁰⁰ Vgl. van Gennep (1909) 1986, *Übergangsriten*, 15.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., 15 und 23.

temgefährdenden Störungen kommt, die sozialen Zuschreibungs- und Formierungsprozesse hinterfragt und andere als die intendierten Loyalitäten und Zugehörigkeiten aufgebaut werden. Spezifische Rituale und Zeremonien regulieren daher den Übertritt von einer Fraktion in die andere in Roths Fraktionssystem; sie begleiten den Übertritt von Tributen aus ihrem Heimatdistrikt ins Capitol in Collins' dystopischer Wettbewerbskultur; und sie flankieren die Übergänge, die Kinder, Jugendliche und Erwachsene in Westerfelds Wohlstandsstadtstaat durchlaufen, wenn sie von *Uglies* zu *Pretties* – unter Umständen zu *Specials* – und schliesslich zu *Crumblies* erklärt werden, dabei mentale wie physische Transformationsprozesse durchlaufen und anschliessend eine spezifische Funktion an einem spezifischen sozialen Ort erfüllen.

Betrachtet man diese Übergangsriten genauer, lässt sich erkennen, dass sie auf Handlungsebene die Funktion haben, Jugendliche von einem Zustand relativer Unmündigkeit im Schoss ihrer Familie beziehungsweise einer stark beaufsichtigten Gruppe von Gleichaltrigen in einen anderen Zustand relativer Unmündigkeit, nämlich den einer genau festgelegten Position im Rahmen einer streng regulierten Gesellschaft zu begleiten beziehungsweise zu zwingen. «[...] the dystopian governments of these novels need their citizens to remain in an extended state of childhood if the governments are to maintain absolute control», hält Green-Barteet fest,⁴⁰² und sie charakterisiert Katniss' und Tris' Rebellionen gegen diese Gesellschaften denn auch als Weg, zu autonomen Subjekten heranzureifen: «Through rebelling against the strictures of their societies, Katniss and Tris claim control over themselves, placing themselves in the position of active, empowered subjects rather than passive, subjugated objects.»⁴⁰³

Was Green-Barteet, genau wie Sawyer Fritz, in ihrer Analyse nicht zur Sprache bringt, ist der Umstand, dass die in den *Hunger Games* und in *Divergent* imaginierten Gesellschaften Kulturen des Wettbewerbs sind, die es darauf anlegen, die Konkurrenz zwischen den unterworfenen Subjekten zu fördern. Das Leben, das Katniss und die anderen DistriktbewohnerInnen in Panem führen, gleicht keineswegs einer «extended state of childhood», im Gegenteil: Vom «Staat» im Stich und im täglichen Kampf ums Überleben allein gelassen, müssen die Kinder der Distrikte wie Erwachsene arbeiten. Nicht ihre Infantilisierung, sondern ihre brutale Repression, die unter Androhung und Ausübung schärfster Strafen durchgesetzt wird, garantiert ihre relative «Unmündigkeit» und ihre Bereitschaft, sich im «Survival of the Fittest» einzig um die eigenen Belange zu kümmern, anstatt sich zu organisieren und politisch aktiv zu werden. Einzig die Capitol-BewohnerInnen,

402 Green-Barteet 2014, «*I'm beginning to know who I am*», 36.

403 Ebd., 37.

die mit ›Brot und Spielen‹ ruhiggestellt werden, verbleiben in einem ausgedehnt ›kindlichen‹ Status. Die Funktion der in Panem zentralen Übergangsriten, die nur jene Subjekte betreffen, die in die Hungerspiele gezwungen werden, ist es vielmehr, sie auf den ihr noch verbleibendes Leben fortan definierenden Wettbewerb einzuschwören. Und auch in der *Divergent*-Trilogie haben diese Übergangsriten vor allem die Funktion, die Subjekte auf ihre Partizipation in einer hochgradig kompetitiven Gesellschaft einzuweisen. Interessanterweise passt Green-Barteets These aber exakt zu der Situation, die in der *Uglies*-Serie imaginiert wird: Hier verbleiben die allermeisten Subjekte – wie stellvertretend an Tallys Eltern gezeigt wird – tatsächlich in einer ›extended state of childhood‹, während Tally durch ihre Rebellionen eine Entwicklung zum autonomen Subjekt durchläuft.

Tallys Entwicklung vollzieht sich in Form zweier gegenläufiger Dynamiken: Auf der einen Seite steht die Individuation zum handlungsfähigen und ganzheitlichen autonomen Subjekt, auf der anderen die wiederholte De- und Neukonstruktion von Tallys Identität und Körper durch Autoritäten wie Dr. Cable, die sich in den zunehmend hybrideren, technologisch aufgerüsteten Körper, den Geist und die Selbstwahrnehmung der jungen Frau einschreiben. Diese Anlage schafft Raum für eine Diskussion der vielen Faktoren, die Identität performativ konstituieren. Die Wandelbarkeit von Identität wird von Tally auch durchaus ambivalent erlebt: als Chance, verschiedene Rollen auszuleben; als lust- und machtvolleres ›rewiring‹⁴⁰⁴. Zugleich durchläuft sie beängstigende Prozesse mit offensichtlicher Geschlechterrelevanz: Anders als die männlichen Hauptfiguren sieht sie sich wiederholt zum Objekt degradiert und gewaltsamen körperlichen und geistigen Eingriffen unterworfen.⁴⁰⁵ Diesen verdinglichenden Praktiken begegnet sie wiederum mit dem Bemühen, ihre Identität im Sinne eines persönlichen ›Projekts‹ eigenverantwortlich zu gestalten: ›You had to *want* your mind to change‹,⁴⁰⁶ konstatiert sie, und weist damit bereits darauf hin, dass die Formierung von Subjektivität auf diskursiver Ebene letztlich in den Verantwortungsbereich des Individuums gerückt wird. ›Everyone in the world was programmed by the place they were born, hemmed in by their beliefs, but you had to at least *try* to grow your own brain.‹⁴⁰⁷ Obwohl Tally sich zu Beginn der Serie als extrem autoritätsgläubig erweist und damit die

404 *Specials*, 271.

405 Interessanterweise bleiben die zentralen Männerfiguren – im ›Guten‹ wie im ›Schlechten‹ – was sie sind: Freiwillige Uglies wie Tallys Smokie-Freund David; freiwillige Pretties wie Tallys Kindheitsfreund Perys; ungewöhnlich resistente, frei denkende Menschen wie Tallys zweiter Freund Zane. Die zentralen Frauenfiguren hingegen wechseln ihre verkörperte Subjektivität mit jedem Band – und zwar unfreiwillig.

406 *Pretties*, 218, Hervorhebung im Original.

407 Ebd., 291, Hervorhebung im Original.

These stützt, dass es vor allem die kulturelle Sozialisierung ist, die das Individuum formt, beweist sie mit jedem Entwicklungsschritt, dass sie über einen autonomen, stabilen Wesenskern verfügt, den keine Indoktrination und keine verdinglichende Praxis zu brechen vermag. Sie beginnt ihre ›Karriere‹ in der ›Kaste‹ der Uglies, wo sie durch besondere Risikobereitschaft und Körperbeherrschung auffällt. Als sie auf der Suche nach Shay die Zivilisation hinter sich lässt, lernt sie sich selbst und vor allem ihren Körper jenseits der einengenden Stadt auf die als ›richtige‹ beurteilte Art kennen und widersagt dem Schönheitsideal ihrer Herkunftskultur zugunsten eines selbstbestimmten Lebens in der ›Natur‹.⁴⁰⁸ Eingefangen, dem Schönheitsideal der neuen Welt angepasst und gezähmt, bemüht sich die neue *Prettie* in Band 2, ihren Geist gegen die ins Gehirn eingreifende Operation wach – *bubbly* – zu halten; ein Unterfangen, das eiserne Disziplin und Askese erfordert: Abseits des hedonistischen Party- und Schönheitskults kümmert sie sich um ihre geistige und physische Fitness⁴⁰⁹ und qualifiziert sich damit (unwillentlich) zur *Special*, zu einem Mitglied eben jener Spezialeinheit, die berufen ist, die grosse infantile ›Masse‹ zu überwachen und vom Raubbau an der Natur abzuhalten. Als *Special* zu einer Cyborg mit überragenden Körperkräften, übermenschlichen Sinneskräften und scharfer Intelligenz ausgestattet, zwingt sie sich dazu, Superiorität und Härte um Emotionen wie Mitgefühl, Respekt und Liebe zumindest zu ergänzen.⁴¹⁰ Zentral diskutiert wird dabei ein Subjektkonzept, das sich in Anlehnung an Judith Butlers Konzept der Performativität und Performanz⁴¹¹ lesen lässt: dass körperliche Akte, Gesten und artikulierte wie inszenierte Begehren die Illusion beziehungsweise den Effekt eines inneren Wesenskerns, einer kohärenten Identität – in Butlers Theorie eines «wahren Geschlechts» – erzeugen, während es sich tatsächlich um «Fabrikationen/Erfindungen» handelt, die durch «leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel» hergestellt und aufrechterhalten werden.⁴¹² Dabei findet eine «Verschiebung» statt, «die den politischen und diskursiven Ursprung der Geschlechtsidentität in einen psychologischen ›Kern‹ verwandelt».⁴¹³ Ähnlich wird der ›utopische‹ Mensch bei Westerfeld erklärt: Durch ein gezielt gelenktes Begehren, eine die voroperativen *Uglies* degradierende «Bezeichnungspraxis»⁴¹⁴ und eine Formierung des Körpers nach angeblich evolutionspsychologisch fundiertem Ideal werden Identitäten fabriziert, performativ stabilisiert

408 Vgl. *Uglies*.

409 Vgl. *Pretties*.

410 Vgl. *Specials*.

411 Vgl. Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 190–208.

412 Ebd., 200.

413 Ebd., 201.

414 Ebd., 192.

und reguliert. Die «produktiven Zwänge bestimmter hochgradig geschlechtlich differenzierter regulierender Schemata»,⁴¹⁵ unter deren Bedingungen diese Körper hier im wahrsten Sinne *geschaffen* werden, dienen einer umfassenden Regulierung der Menschen.

Tally allerdings gelingt es, den performativ erzeugten Fabrikationen wie ihrer *prettyness* mit gezielten Gegenpraktiken, darunter vor allem extremen, absichtlich herbeigeführten Sinneserfahrungen (wie Kälte, Schmerz und Hunger) und starken körperlichen Anstrengungen, zu entkommen. Obwohl Westerfeld in seiner Trilogie keineswegs den «natürlichen» Körper gegen eine als entfremdend inszenierte Technologie ins Feld führt – Technologie wird als Teil der Jugendkultur auch in der «Natur» fast durchweg als emanzipatorische Kraft eingesetzt, und die technologische Erweiterung von Körperlichkeit ist bei ihm oft sehr positiv besetzt – weist Tallys abenteuerliche Selbstfindung in der «Natur» doch klar in die Richtung eines klassisch humanistischen Subjektkonzepts. Denn entgegen Butler, die «wahre» Identität als «Effekt und Funktion eines entschieden öffentlichen, gesellschaftlichen Diskurses»⁴¹⁶ begreift, gelingt es Tally, über starke körperliche Erfahrungen und intensive Naturbegegnung zu einem quasi ontologischen, kohärenten Wesenskern vorzudringen. «You resist conditioning very well», sagt Dr. Cable zu ihr, ehe sie ihr ein Jobangebot macht. «Somewhere in there, you're still a tricky little ugly, aren't you?»⁴¹⁷ Tally lehnt die Aufforderung, den *Specials* beizutreten, zwar empört ab, weil ihr bewusst ist, dass sie erneut konditioniert und instrumentalisiert würde. Allerdings erkennt sie die Wahrheit von Dr. Cables Aussage spätestens dann, wenn es ihr als *Special* gelingt, die bedingungslose Loyalität zu ihrer «Kaste» abzuschütteln und sich der Befreiung ihrer Gesellschaft von der Operation zu verschreiben: «Deep inside herself were threads of permanence, the things that had remained unchanged whether she was ugly or pretty or special – and love was one of them»,⁴¹⁸ stellt Tally fest – und artikuliert damit das grosse Begehren, der «Beunruhigung» fragiler Identitäten die «Tröstung» einer eben doch stabilen «wahren» Identität entgegenzusetzen. Tallys rebellische Ermächtigung vor dem Hintergrund einer die Individuen über ihre Körper kommodifizierenden Überwachungskultur vollzieht sich letztlich als eine relativ klassische Individuationserzählung, an deren Ende ein autonomes Subjekt steht, das sich vor allem über die Abgrenzung von anderen – und zwar «Schafen» wie «Wölfen» definiert. Und während die Bedeutung von sozialen Netzwerken und Freundschaften in diesem Prozess der Individuation zwar immer wieder betont

415 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 16.

416 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 200.

417 *Pretties*, 125.

418 *Specials*, 88.

wird, wird Tallys Ermächtigung letztlich als Leistung eines herausragenden Individuums erzählt: Sie ist, wie Dr. Cable ihr versichert, auf der einen Seite «a natural»⁴¹⁹ – vor allem aber ist sie bereit, unermüdlich an sich zu arbeiten.

Übergangsriten und Initiationsrituale haben in Westerfelds Fiktion auf diskursiver Ebene letztlich also die Funktion, die – abweichende – Individualität der Protagonistin herauszustellen. Auch bei Roth haben sie nicht nur handlungsfunktionalen, sondern indizierenden Charakter in Bezug auf die Darstellung und Bewertung von Protagonistin wie Gesellschaft. Die Initiationsriten, die Tris durchläuft, und die von ihnen eingeleiteten Prozesse der Subjektformierung lassen sich jedoch weit eindeutiger als bei Westerfeld – der eine scharfe Kultur- und Konsumkritik artikuliert – im Kontext der von McRobbie beschriebenen postfeministischen Meritokratie und des mit ihr verknüpften Geschlechtervertrags verorten. Dieser neue Geschlechtervertrag, so McRobbie, rufe junge Frauen dazu auf, «öffentlich sichtbar zu werden», ihre Karriere verantwortungsbewusst, autonom und mit dem Ziel sozialer Mobilität und Teilhabe an der Konsumkultur zu planen und als «Leistungssubjekte» in Erscheinung zu treten, «die es in dieser Gesellschaft zu etwas bringen können». Als Bedingung ihres Reüssierens betrachtet McRobbie die Bereitschaft der *Top Girls*, unter Preisgabe von Systemkritik und klassenübergreifender (weiblicher) Solidarität einen Individualisierungsprozess zu durchlaufen, sich spezifische Weiblichkeitstechnologien anzueignen, sich dem neuen «Regime der Selbstverbesserung» und der «Selbstkontrolle» bereitwillig zu unterwerfen, zu «gnadenlosen Richterinnen ihrer selbst [zu] werden» und mit Verachtung auf jene herabzusehen, «die nicht in der Lage oder nicht willens sind, sich selbst zu helfen».⁴²⁰ Das lässt sich an Tris' Übertritt von *Abnegation* zu *Dauntless* besonders gut illustrieren.

Van Gennep schlägt in Bezug auf die von ihm analysierten Übergangsriten eine Unterteilung in *Trennungsriten*, *Schwellen- beziehungsweise Umwandlungsriten* (die sich je nachdem auf einen Raum- oder einen Zustandswechsel beziehen) und *Angliederungsriten* vor: «Trennungsriten kennzeichnen die Ablösungsphase, Schwellen bzw. Umwandlungsriten die Zwischenphase [...] und Angliederungsriten die Integrationsphase.»⁴²¹ In Beatrice Priors Initiation finden sich sämtliche Phasen dieses «Strukturschema der Übergangsriten»⁴²² verwirklicht. Die Wahlzeremonie beinhaltet mit ihrer feierlichen und symbolisch aufgeladenen Hinwendung zur künftigen Fraktion eine Ablösung von der Herkunftsfraktion und von der Familie, in der sie aufgewachsen ist; die Schwellen- und Umwandlungs-

⁴¹⁹ *Pretties*, 127.

⁴²⁰ Vgl. McRobbie, *Top Girls*, vor allem 87–130, Zitate 87, 114, 98, 95 und 109.

⁴²¹ Vgl. van Gennep 1986, *Übergangsriten*, 21.

⁴²² Ebd., 183.

ritten, die sich in diesem Fall sowohl auf einen Raum- als auch auf einen Zustandswechsel beziehen, umfassen Ereignisse, Aktionen und symbolische Gesten, die auf dem Weg vom Stadtzentrum ins *Dauntless*-Hauptquartier die Ablösung von der ›alten Welt‹ gewährleisten und auf den Eintritt in die ›neue Welt‹ vorbereiten; und die Angliederungsriten im *Dauntless*-Hauptquartier selbst dienen der Integration in die Wahlfraktion, der Subordination unter ihre Regeln sowie der Übernahme und Verinnerlichung ihrer Selbsttechnologien, Wertestrukturen und Verhaltensimperative. Bemerkenswert ist zum einen, dass sich sowohl in der Art und Weise, wie diese Trennungs-, Schwellen- beziehungsweise Umwandlungs- und Angliederungsriten gestaltet sind, als wie Beatrice diese Riten performt, stets eine vergeschlechtlichte Komponente findet, die auf den postfeministisch-meritokratischen Kontext des Textes verweist.

Schon die Wahlzeremonie lässt erkennen, dass die zentralen Paradigmen der Fraktionsgesellschaft – nämlich die Devise *faction before blood* und die Aufteilung der Bevölkerung in ein rigides Kastensystem ohne Flexibilität und Durchlässigkeit – auf Diskursebene negativ beurteilt werden; eine ideologische Position, die sich vor allem an den von Beatrice geäußerten Beobachtungen und Zweifeln ablesen lässt. Als Marcus auf die ›demokratische‹ Tradition des Systems verweist, «which tells us that every man has the right to choose his own way in this world»,⁴²³ erkennt die junge Frau bereits, dass es sich bei dieser vermeintlich freien Wahl lediglich um die Entscheidung für «one of five predetermined ways» handelt.⁴²⁴ Sprechend gerade in Bezug auf seine vergeschlechtlichte Komponente ist das Bild fehlender beziehungsweise stark eingeschränkter Wahlfreiheit, das im Mechanismus der ›Wahl‹ selbst angelegt ist: Fünf grosse Schüsseln – «so large they could hold my entire body, if I curled up» – enthalten jeweils eine die jeweilige Fraktion repräsentierende Substanz (40). Die InitiantInnen sind dazu aufgerufen, sich in die Hand zu schneiden und ihre Entscheidung für eine Fraktion kundzutun, indem sie ihr Blut auf die sie repräsentierende Substanz tropfen lassen, in der sie sich buchstäblich auflösen, der sie einverleibt werden sollen. Das Fraktionssystem lässt sich analog zu dem von Riki Wilchins und Judith Butler beklagten rigiden Geschlechterdualismus lesen als ein System, das Menschen in starre Boxen einteilt, ihren sozialen Ort bestimmt, ihre vollständige Identifizierung mit dem Phantasma der jeweils zugeschriebenen Identität erfordert, ihre Körper und ihr Begehren entlang von eindeutigen Werten und Verhaltensappellen formiert, jede Form von abweichenden Identitäten in einen Bereich des Verworfenen verdrängt

423 Eine Tradition, die offenbar stillschweigend auch für die als gleichberechtigt geltenden Frauen gilt.

424 *Divergent*, 41 f. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

und damit Lebbarkeiten ermöglicht oder verweigert. Beatrices Zweifel an diesem System lassen sich als eine Form der Kritik lesen, die dem feministischen Kampf um Selbstbestimmung und Wahlfreiheit – *choice* – Rechnung trägt.

Auf der anderen Seite wird dem Prinzip der Wahlverwandtschaft, nach dem das Fraktionssystem ausgerichtet ist, und dem es dadurch Rechnung trägt, dass in einem Trennungsritus der Familienname abgelegt und in einem Angliederungsritus das eigene Blut auf eine Wahlfraktion «übertragen» wird, das Prinzip der Blutsverwandtschaft gegenübergestellt. Obwohl sich Beatrice zunächst für das Prinzip der Wahlverwandtschaft entscheidet, machen ihre Skrupel, ihre Eltern zu verlassen – «I will be the child that stays; I have to do this for my parents. I have to» (47) – diese Entscheidung zu einer tragischen. Und auch hier verweisen ihre Zweifel – «More than family, our factions are where we belong. Can that possibly be right?» (43) – bereits auf ein Narrativ, das dem Prinzip der Wahlfamilie skeptisch gegenübersteht und das Prinzip der «Familie als Blutsverwandtschaft» wieder einsetzen wird. Indem sich Beatrice im Rahmen des Ablösungsritus für *Dauntless* anstatt für *Abnegation* entscheidet, begeht sie noch keinen rebellischen Akt, im Gegenteil: Sie handelt nach den Devisen ihrer Gesellschaft und gewichtet die Fraktion höher als die Familie. Kennzeichnenderweise besteht ihr erster tatsächlich rebellischer Akt in der Trilogie dann darin, gegen das Gesetz zu verstossen, das InitiantInnen das Verlassen des *Dauntless*-Arealen verbietet, und ihren Bruder zu besuchen.⁴²⁵ Wo das deutlich akzentuierte Motiv der «Wahlfreiheit» den feministischen Diskurs beziehungsweise seine liberal- und marktfeministischen Aneignungen/Ausprägungen zitiert, weisen Beatrices spätere rebellische Akte eine stark konservative Ausprägung aus, weil sie der Idee einer nicht auf Verwandtschaft, sondern auf gemeinsamen Zielen, Weltanschauungen und Affinitäten beruhenden Lebensgemeinschaft letztlich eine Abfuhr erteilt und die auf drei Fraktionen verteilte biologische Familie entweder konkret oder symbolisch wieder vereint. Um dieses Bekenntnis zur biologischen Familie als «wahrer» Lebensgemeinschaft zu unterstreichen und zugleich ein humanistisches Subjektkonzept zu reetablieren, wird Tris' Affinität für *Dauntless* dann auch «biologisch» begründet: Schon ihre Mutter war, wie sie später erfährt, eine *Dauntless* gewesen, ehe sie zu *Abnegation* gewechselt hatte. Beatrice verwirklicht mit ihrem Fraktionswechsel gewissermassen ihre «Bestimmung».

Im Rahmen des Ablösungsritus nutzt sie allerdings vorerst den winzigen Rest an Wahlfreiheit, die den Individuen ihrer Gesellschaft bleibt, um sich einer «Schicht» anzuschliessen, die das Individuum höher zu gewichten scheint als das Kollektiv. Während sie ihr Blut auf die Kohlen tropfen lässt, stellt sie fest: «I am selfish. I am

425 Vgl. dazu auch Green-Barteet 2014, «I'm beginning to know who I am», 44f.

brave.» (47) Die mehrdeutige Aussage verweist zum einen darauf, dass Beatrice dem Ideal ihrer Herkunftsfraktion, nämlich Selbstlosigkeit, nicht gerecht werden kann (und will) – wohl aber dem der Wahlfraktion, die Tapferkeit als oberste Tugend setzt. Die aus Geschlechterperspektive durchaus transgressive Komponente dieses Fraktionswechsels ist unverkennbar: Während Bescheidenheit, die Ausrichtung auf andere, Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit als klassisch weibliche Tugenden gelten, weist Beatrice diese Eigenschaften von sich und entscheidet sich für die Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die sich über traditionell männlich konnotierte Werte wie Draufgängertum, Autonomie, Aggressivität, Mut und Individualismus definiert. Mit ihrer Feststellung «I am selfish. I am brave» scheint Beatrice zugleich diesen hier zum ersten Mal öffentlich deklarierten Willen eines «selbstbewussten In-Erscheinung-Tretens»⁴²⁶ anzuerkennen. Während der folgenden Schwellen- und Angliederungsriten legt sie die Bereitschaft und den Mut an den Tag, «öffentlich sichtbar zu werden», vom Schatten ins Licht zu treten, den sozialen Aufstieg mit allen ihr zur Verfügung stehenden Ressourcen voranzutreiben und sich dabei von anderen abzuheben; auch und gerade von denjenigen, die beim Versuch, denselben Aufstieg zu bewältigen, im wahrsten Sinne des Wortes auf der Strecke bleiben. Als ein anderer Initiand den Sprung auf den fahrenden Zug nicht schafft – «He just failed Dauntless initiation. He is factionless now. It could happen at any moment» (51) –, ein zweiter ihn verweigert, und ein Mädchen beim Sprung vom fahrenden Zug auf das Dach des *Dauntless*-Quartiers abstürzt und ums Leben kommt (55), legt sie sich sofort die «phallische Rüstung» zu, von der sie weiss, dass sie sie in den kommenden Tagen, Monaten und Jahren brauchen wird: «I tell myself, as sternly as possible, *that is how things work here*. We do dangerous things and people die. People die, and we move on to the next dangerous thing. The sooner that lesson sinks in, the better the chance I have at surviving initiation.» (56)

Beatrice selbst meistert sowohl den Sprung *auf* den fahrenden Zug als auch den Sprung *von* diesem fahrenden Zug aufs Dach. Anschliessend geht es darum, welche/r der *Dauntless*-InitiandInnen als erste/r den Sprung vom Dach durch ein Loch in eine nicht einsehbare Tiefe wagt, an deren Ende sich der Eingang zum Hauptquartier befindet – eine «Mutprobe», die über die vorläufige Aufnahme entscheidet: «If you can't muster the will to jump off, you don't belong here.» (57) Beatrice tritt vor. Es ist ein Akt, der in Film wie Roman als selbstbewusstes, zugleich vergeschlechtlichtes «In-Erscheinung-Treten» inszeniert wird.⁴²⁷ Ehe sie auf

426 McRobbie 2010, *Top Girls*, 107.

427 Für die Filmsequenz siehe Burger 2014, *Divergent*, 00:25:02–00:27:40, für die Romanpassage 56–60.

die Brüstung steigt, entledigt sich Beatrice ihres hinderlichen Mantels, Signum von *Abnegations* (sexueller) Zurückhaltung:

My hands fumble along the collar of my shirt and find the button that secures it shut. After a few tries, I undo the hooks from collar to hem, and pull it off my shoulders. Beneath it, I wear a gray T-shirt. It is tighter than any other clothes I own, and no one has ever seen me in it before. I ball up my outer shirt and look over my shoulder, at Peter. I throw the ball of fabric at him as hard as I can, my jaw clenched. It hits him in the chest. He stares at me. I hear catcalls and shouts behind me. (58)

Beatrices ›Enthüllung‹ symbolisiert auf der einen Seite eine Befreiung von den einschränkenden Weiblichkeitsnormen ihrer Herkunftskultur; sie *unterstreicht* aber in der gleichen Bewegung ihre bislang unter weiten grauen Kleidern ›versteckte‹ Weiblichkeit. Hier wie in vielen anderen Passagen wird im Moment, in dem Beatrice ein traditionell eher männlich konnotiertes Verhalten – wie die Bereitschaft, sich zu beweisen und hervorzutun – an den Tag legt, ganz dezidiert ihre Weiblichkeit betont. Denn Brown ist zuzustimmen, wenn er feststellt, dass die neuen »girl revolutionaries« durch ihre traditionell maskulin konnotierten Ausbildungen zu kämpferischen Persönlichkeiten keineswegs ›entweiblicht‹ werden: »the heroines' empowerment is not conceived as a type of masculinization«. ⁴²⁸ Doch während er festhält, dass sich die Transformation revolutionärer Weiblichkeit deutlich von den Make-over-Narrativen des Postfeminismus distanzieren, indem sie vorderhand auf eine physische und psychische Stärkung und auf die Ausbildung von Kampf- und Überlebenstechniken fokussieren, ⁴²⁹ ist ihm in Bezug auf Tris zu widersprechen: In *Divergent* werden Weiblichkeitstechnologien aus dem Kontext des *beauty makeover*-Formats elegant und, wie ich noch zeigen werde, im Kontrast zu ihrer Denaturalisierung in der *Hunger Games*-Trilogie und in der *Uglies*-Serie, kritiklos mit den Selbstoptimierungstechnologien eines kompetitiven Individualismus verknüpft.

Bereits durch den der *Choosing Ceremony* vorangegangenen Eignungstest, der eigentlich ihre Fraktionszugehörigkeit eindeutig hätte offenbaren sollen, hat Tris erfahren, dass sie eine Eignung sowohl für *Abnegation* als auch für *Dauntless* und *Erudite* aufweist, und damit zu den von den Leadern ihrer Gesellschaft gefürchteten *Divergent* – oder »Unbestimmten« – gehört (19–23); auch das ist ein Wesensmerkmal, das sie, wie später deutlich wird, von ihrer Mutter geerbt hat. Auf Handlungsebene bedeutet dies, dass Tris durch die halluzinativen Seren, die den *Dauntless*-Mitgliedern unter anderem injiziert werden, um sie mit Situationen zu konfrontieren, in denen sie ihre Ängste überwinden lernen müssen, we-

⁴²⁸ Brown 2015, *Beyond Bombshells*, 189.

⁴²⁹ Vgl. ebd.

niger beeinträchtigt wird als andere; sie erkennt in Rekordtempo, dass es sich um Simulationen handelt, und ist fähig, diese zu durchbrechen und «aufzuwachen». Später wird klar, dass die *Erudite*-Chefin Jeanine Matthews genau deswegen Jagd auf «Unbestimmte» macht. Diese lassen sich nicht kontrollieren und werden dem totalitären System, das Matthews anstrebt, daher im Wege stehen. Als «Unbestimmte» verkörpert Tris aber nicht nur aus diesem Grund den Gegenpol zum totalitären System: Entgegen den Ordnungsimperativen der streng geregelten und die Individuen dabei zugleich auf eine eingeschränkte Rolle reduzierenden Strukturen des Systems verkörpert sie geradezu den Aufruf, mit dem Ziel sozialer Mobilität sämtliche Fähigkeiten aktiv auszubilden.

Für Tris' Entwicklungsprozess allerdings bedeutet dies, dass sie *sowohl* körperliche Fitness und Wagemut *als auch* soziale Fähigkeiten und Empathie *als auch* geistige und strategische Fähigkeiten ausbilden wird; lauter Eigenschaften, die aus ihr jene «totale Figur»⁴³⁰ machen, die im postfeministisch-neoliberalen Kontext zum *Top Girl* prädestiniert ist. Der «Umwandlungsritus», den Tris absolviert, mündet denn auch in die «Geburt» genau dieses *Top Girl*; einer jungen Frau, die aggressiven Individualismus mit einer «postfeministischen Maskerade» vereint, sich mit Tugenden wie Hilfsbereitschaft und Selbstlosigkeit dagegen eher schwertut.

Tris' «Umwandlung» vom «grauen Mäuschen» zum *Top Girl* verläuft indes nicht ohne Sanktionen, und hier wird wiederum ein feministischer Geschlechterdiskurs zitiert. Das Selbstbewusstsein, das Beatrice an den Tag legt, als sie nach vorne tritt – «I am proud. It will get me into trouble someday, but today it makes me brave» (57) –, wird von männlicher Seite sofort geahndet: Es trägt ihr einen offensichtlich aus einem Gefühl der «kränkenden Enteignung»⁴³¹ erfolgenden Akt von *Bodyshaming* ein. Peter, einer der männlichen *transfers* aus der Fraktion der *Erudite*, verkraftet es offenbar nicht, von einer jungen Frau, noch dazu aus einer von ihm als minderwertig erachteten Schicht, übertrumpft zu werden. Er fordert Beatrice in der Verfilmung daher mit der degradierenden Bezeichnung *Stiff* dazu auf, sich wieder zu verhüllen.⁴³² Die wiederum reagiert auf diese Provokation, mit der Männer allzu kompetente Frauen auf ihren Platz zu verweisen suchen,

430 Das Konzept der «totalen Figur» entlehne ich dem von Volker Klotz entwickelten Abenteuererkonzept. Anders als seine «Sidekicks», die dem Abenteuerer mit bestimmten nützlichen Kenntnissen und Kompetenzen zur Seite stehen, ist der Abenteuerer selbst laut Klotz eine totale, weil über alle physischen und mentalen Fähigkeiten verfügende Figur (vgl. Klotz 1979, *Abenteuer-Romane*, vor allem 17).

431 Zu diesem Konzept vgl. Kimmel 2015, *Angry White Men*.

432 Im Roman hebt Beatrice zunächst ihren Ärmel hoch, um eine Schürfung am Ellbogen zu betrachten, was von Peter mit den Worten «Ooh. *Scandalous!* A *Stiff's* flashing some skin!» quittiert wird (56).

indem sie springt – und damit für eine Premiere sorgt: «A Stiff, the first to jump? Unheard of», sagt die junge Frau, die neben dem Netz steht, in das Beatrice nach ihrem endlosen Fall ins Dunkle stürzt. (60) «There's a reason why she left them, Lauren», sagt wiederum der junge Trainingsinstructor Four, der alsbald zu Beatrices Mentor, dann zu ihrem Verbündeten und schliesslich zu ihrem Liebespartner wird – und liefert Beatrice den Anlass, den Schwellen- und Umwandlungsritus als «Neugeburt» zu verstehen:

“What’s your name?”

“Um ...” I don’t know why I hesitate. But ‘Beatrice’ just doesn’t sound right anymore.

“Think about it,” he says, a faint smile curling his lips. “You don’t get to pick again.” A new place, a new name. I can be remade here.

“Tris,” I say firmly. (Ebd.)

Die Schwellenmetapher hat im Roman die Funktion, Beatrices Bereitschaft zu signalisieren, sich ins Ungewisse zu wagen, den «sozialen Aufstieg» in Angriff zu nehmen, den *Dauntless* verspricht, und dabei jene (feminin konnotierten) Attribute abzulegen, die ihr als hinderlich erscheinen. Ihr beherztes Vortreten, ihr Sprung ins Ungewisse und der Wechsel ihres Namens vom eher feminin und «weich» klingenden *Beatrice* zum knappen, in der Aussprache «härter» und dadurch eher maskulin klingenden Namen *Tris*⁴³³ signalisiert bereits, dass sie sowohl die notwendige Kompetenz als auch Mentalität mitbringt. Und tatsächlich beweist Tris in den folgenden Wochen wiederholt, dass sie zum Aufstieg im «meritokratischen Belohnungssystem»⁴³⁴ wie «geschaffen» ist. Als sie zu Beginn des Initiationsprozesses erfährt, dass nicht alle InitiantInnen aufgenommen werden, mobilisiert sie ihren Selbsterhaltungswillen und legt sich eine «phallische Rüstung» zu:

The mousy-haired girl clamps her hand over her mouth and stifles a sob. I remember the factionless man with the gray teeth, snatching the bag of apples from my hands. His dull, staring eyes. But instead of crying, like the Erudite girl, I feel colder. Harder. I will be a member. I will. (72)

Zwar setzt auch Katniss unmittelbar nach dem Augenblick, in dem sie für ihre Schwester in den Wettbewerb eingetreten ist, diese «phallische Rüstung» ein:

Prim is screaming hysterically behind me. She’s wrapped her skinny arms around me like a vice. “No, Katniss! No! You can’t go!”

433 Diese Einschätzung ist natürlich eine ebenfalls auf Geschlechterstereotypen basierende Zuschreibung meinerseits; die Lektüre legt allerdings nahe, dass diese Interpretation intendiert ist.

434 McRobbie 2010, *Top Girls*, 111.

“Prim, let go,” I say harshly, because this is upsetting me and I don’t want to cry. When they televise the replay of the reapings tonight, everyone will make note of my tears, and I’ll be marked as an easy target. A weakling. I will give no one that satisfaction. “Let go!” [...] I steel myself and climb the steps.⁴³⁵

Doch anders als bei Tris, bei welcher der angekündigte Wettbewerb tatsächlich ein *Gefühl* der oder auch einen *Willen zur Härte* auslöst, gefolgt vom bewussten Entschluss, sich dem Wettbewerb voll und ganz zu verpflichten, ist die ›phallische Rüstung‹ bei Katniss eine ›Maske‹, die sie sich gewaltsam überzieht, weil sie – mit gutem Grund – davon überzeugt ist, dass Emotionen ihr Image und ihre Chancen im Wettbewerb beeinträchtigen. Als sie während einer Attacke der Spielemacher in der Arena eine schwere Brandwunde erleidet, kämpft sie mit allen Mitteln jeglichen Ausdruck des Schmerzes nieder:

I almost faint at the sight of my calf. The flesh is a brilliant red covered with blisters. I force myself to take deep, slow breaths, feeling quite certain the cameras are on my face. I can’t show weakness at this injury. Not if I want help. Pity does not get you aid. Admiration at your refusal to give in does.⁴³⁶

Obwohl Katniss von Anfang an als unsentimentale und tough Person auftritt, die ihre Gefühle verschweigt und die sich anderen gegenüber oft barsch und abweisend verhält, liefern zahlreiche textuelle Hinweise sowohl psychologische als auch strukturelle Gründe für ihre Adaption einer ›phallischen Rüstung‹, die schon fast fanatisches Einzelgängertum einschliesst. Zunächst wird in beiden zitierten Textpassagen deutlich, dass die ›phallische Rüstung‹ weniger Wesensmerkmal als Überlebensstrategie ist: Sie ist eine Technologie, die als Antwort auf spezifische Erfahrungen und gesellschaftliche Anforderungen entwickelt wurde, und die bewusst mit Blick auf eine bestimmte Wirkung und die davon erwarteten Vor- und Nachteile eingesetzt wird. Katniss kennt nur das Wettbewerbsprinzip, und in seinem Rahmen *kann* sie gar nicht anders, als das eigene Verhalten konstant aus dem Blick ihrer (potenziellen) KonkurrentInnen, Verbündeten oder GönnerInnen zu betrachten und es deren vermeintlichen Erwartungen anzupassen. Die ›phallische Rüstung‹ ist eine Strategie, die ihr besser liegt als die Überlebentechniken, die andere anwenden; der Text enthält allerdings zahlreiche Hinweise darauf, dass dies vor allem darin begründet ist, dass Katniss sie sehr früh anzulegen lernen musste.

Umgekehrt wirkt diese zum Schutz und zur Verteidigung aufgesetzte ›phallische Rüstung‹ aber auf die Formierung von Katniss’ Subjektivität und ihre Beziehungsfähigkeit zurück – sie ist konstitutiv. Das Verhalten anderer etwa kann

435 *The Hunger Games*, 27f.

436 Ebd., 217.

sie nur als Ausdruck einer kompetitiven Strategie lesen. Die Freundlichkeit von Peeta, der als zweiter Tribut mit ihr ins Capitol reist, interpretiert sie als strategische Anbiederung, als Versuch, ihr Vertrauen zu gewinnen, um sie dann später überrumpeln und töten zu können. Als er sich während der Trainings vor Beginn der Spiele entschliesst, fortan allein mit Haymitch zu arbeiten, liest sie diesen Entscheid automatisch als Richtungswechsel in seiner Taktik:

Betrayal. That's the first thing I feel, which is ludicrous. For there to be betrayal, there would have to have been trust first. Between Peeta and me. [...] ... was there some part of me that couldn't help trusting him?

On the other hand, I'm relieved that we can stop the pretence of being friends. Obviously, whatever thin connection we'd foolishly formed has been severed. And high time, too. The Games begin in two days, and trust will only be a weakness. Whatever triggered Peeta's decision – and I suspect it had to do with my outperforming him in training – I should be nothing but grateful for it. Maybe he's finally accepted the fact that the sooner we openly acknowledge that we are enemies, the better.⁴³⁷

Katniss, das führt der Text immer wieder vor, *kann* zunächst gar nicht anders, als im Rahmen eines Diskurses der Feindschaft zu agieren. Sie hat gelernt, dass es sich negativ auswirkt, jemandem etwas schuldig zu sein, und kann daher keine Geschenke akzeptieren. Sie hat gelernt, entsprechend einer «survival of the fittest»-Logik zu handeln und jedem Akt der Freundlichkeit zu misstrauen. Was ihr als Gefühlskälte ausgelegt wird, ist ein tiefes Misstrauen gegenüber jeder Form der Solidarität, denn in ihrer Welt gibt es, von der Kernfamilie und wenigen Freundschaften abgesehen, keine Sozialität, keine Ausrichtung auf ein Gegenüber: Jede/r hat gelernt, sich selbst der/die Nächste zu sein.

Während Katniss nur das Gesetz des Wettbewerbs kennt, war Tris' Sozialisierung ganz auf die Entwicklung von Solidarität und Empathie ausgerichtet. Sie handelt also nicht im Einklang mit, sondern im Kontrast zu den Werten, die ihr beigebracht wurden, wenn sie sich während des Trainings im Zweikampf mit einer Konkurrentin zugunsten ihrer Rangordnung jedes Mitgefühl verbietet und zu grösserer Gewalt antreibt:

I pull my foot back and kick as hard as I can at her ribs. My mother and father would not approve of my kicking someone when she's down. I don't care. She curls into a ball to protect her side, and I kick again, this time hitting her in the stomach. Like a child. I kick again, this time hitting her in the face. Blood springs from her nose and spreads over her face. Look at her. Another kick hits her in the chest.

I pull my foot back again, but Four's hands clamp around my arms, and he pulls me away from her with irresistible force. I breathe through gritted teeth, staring at Mol-

ly's blood-covered face, the color deep and rich and beautiful, in a way. She groans, and I hear a gurgling in her throat, watch blood trickle from her lips.

"You won," Four mutters. "Stop."

I wipe the sweat from my forehead. He stares at me. His eyes are too wide; they look alarmed. "I think you should leave," he says. "Take a walk."

"I'm fine," I say. "I'm fine now," I say again, this time for myself.

I wish I could say I felt guilty for what I did. I don't.⁴³⁸

Die Wettbewerbspartizipation und die in ihrem Rahmen entwickelten Selbsttechnologien der beiden Protagonistinnen folgen auf der Oberflächenstruktur zunächst sehr ähnlichen Mustern, sind aber mit ganz unterschiedlichen Begründungs- und Bewertungszusammenhängen unterlegt. In beiden Gesellschaften bildet der institutionalisierte Wettbewerb eine existenzielle und (vermeintlich) nicht verhandelbare Grundlage; in diesem Wettbewerb zu versagen, hätte für beide jungen Frauen fatale Konsequenzen. Für Katniss geht es ums nackte Überleben. Für Tris würde die Fraktionslosigkeit den sozialen Tod, ein Leben in Isolation und Armut am Rande der Gesellschaft bedeuten, in der ihr lediglich eine gewisse ›Nothilfe‹ in Form von *Abnegation*-Spenden zukäme und in der sie, zusammen mit den anderen Fraktionslosen, für das Kollektiv die ›Drecksarbeit‹ zu verrichten hätte. Der Begriff der Risikogesellschaft wird hier wahrlich wörtlich genommen. Beiden jungen Frauen ist offensichtlich klar, dass von ihnen verlangt wird, zu ihrer Existenzsicherung mit KonkurrentInnen unterschiedlicher Klassen, Geschlechter und Kompetenzen zu wetteifern, und beide gehen davon aus, dass sie sich dabei einzig auf die eigenen Fähigkeiten zu verlassen haben. Mehr noch: Beide legen eine aggressiv-individualistische Wettbewerbsmentalität an den Tag, die unter anderem vorschreibt, keine Gefühle und erst recht keine Schwächen zu zeigen, weder Selbstmitleid noch Mitgefühl zuzulassen. Wer, wie zum Beispiel der sensible Al, einer von Tris' anfänglichen Freunden bei *Dauntless*, Mitgefühl und Zurückhaltung zeigt, gerät unter die Räder – Al schafft die Initiation nicht und nimmt sich deswegen schliesslich das Leben. Das Scheitern weniger privilegierter oder zu wenig entschlossener Subjekte wiederum stabilisiert im Endeffekt das System, denn das Wettbewerbsprinzip, das soziale Ungleichheiten und Barrieren zugunsten individueller Heldengeschichten perpetuiert, vergrössert beständig die Schere zwischen Arm und Reich, zwischen jenen, die in die Lage versetzt werden, privilegierte Plätze einzunehmen und jenen, denen dazu die materiellen, sozialen, physischen oder mentalen Mittel fehlen. Die Stabilität des Systems wird so gerade durch den inneren Dissens gewährleistet, der unter den Distrikten beziehungsweise Fraktionen einen Diskurs der Feindschaft generiert und zementiert.

In ihrer diagnostischen Perspektive auf die Imperative postwohlfahrtsstaatlicher Wettbewerbsgesellschaften, auf ihre (unsozialen) Folgen und auf ihre Zurichtung junger, als Leistungssubjekte angerufener Frauen zeigen die Werke also durchaus Parallelen.

Dieser gemeinsamen, kulturkritischen Zeitdiagnose zum Trotz erzählen Collins und Roth in der Folge aber ganz unterschiedliche Geschichten von Ermächtigung, Partizipation und Widerstand. Über die Art und Weise, *wie* die Identifikation der Protagonistinnen mit einem aggressiven und kompetitiven Individualismus und die Adaption sowohl der damit verknüpften ›phallischen Rüstung‹ als auch der als gleichermassen überlebensnotwendig dargestellten Weiblichkeitstechnologien jeweils unterschiedlich dargestellt und vor allem begründet werden, lassen sich Rückschlüsse auf die jeweilige Positionierung des Textes ziehen. Die Geschichte von Tris' Initiation ist ein Paradebeispiel für einen individualisierenden Ermächtigungsdiskurs, in dessen Zentrum Wahlfreiheit und Selbstperfektionierung stehen. Denn nach Tris' Entschluss, auf jeden Fall Mitglied zu werden, fokussiert die Handlung ganz auf die Entwicklung und Perfektionierung von Selbsttechnologien, die dem persönlichen Erfolg im Wettbewerbssystem dienen. Im Film sagt Tris zu Beginn dieser als Ermächtigungsprozess geschilderten Entwicklung: «I'll never gonna make it», worauf ihre aus *Candor* stammende Freundin Christina erwidert: «Yes you are.» Tris wendet ein, dass sie die Schwächste sei, worauf Christina ihr entgegenhält: «Then you will be the most improved.»⁴³⁹ In der Folge setzt Tris alles daran, dieses Credo in die Tat umzusetzen. Wiederum inszeniert der Film diesen Ermächtigungsprozess als Montage von mit energetisierender Musik unterlegten Szenen, in denen Tris sich frühmorgens vor allen anderen aus dem Schlafsaal und in die Trainingshalle stiehlt, am Boxsack ihre Muskeln und ihre Schlagkraft trainiert, ihre Zielgenauigkeit beim Schiessen verbessert, ihren sich stetig verbessernden Rang im Punktesystem mit Befriedigung registriert und überwacht und emotionslos ihre blutigen Knöchel betrachtet. Am Ende dieser Montagesequenz, die zu einer langen Folge von Schlägen gegen den Boxsack zurückkehrt, taucht Four auf, gibt ihr Ratschläge und korrigiert ihre Haltung, indem er sie um die Hüften fasst. Sofort fokussiert die Kamera im Close-up auf Tris' überraschtes Gesicht, dann auf ihren leicht geöffneten Mund.⁴⁴⁰ Den Bildern einer kämpferischen körperlichen Optimierung setzt der Film damit wiederum eine ›Feminisierung‹ der Protagonistin im Rahmen der heterosexuellen Matrix entgegen, die kennzeichnend für alle auch im Roman inszenierten Ermächtigungsfantasien bleibt.

439 Burger 2014, *Divergent*, 00:38:32–00:38:42.

440 Vgl. ebd., 00:40:45–00:42:36.

Die Stählung von Tris' Körper; das Ablegen einer in der Herkunftsfraction gelernten Sozialität, der das kollektive Wohl und die Gemeinschaft an oberster Stelle stehen; die ständige Überwachung der eigenen Fortschritte und der eigenen Position im Punktesystem; die Optimierung von Ausdauer, Durchhaltewillen, physischer und mentaler Stärke, und vor allem die Herausbildung einer unverwechselbaren Individualität stehen im Zentrum der Geschichte. Diese Arbeit am Selbst wird stets ergänzt durch ein Make-over-Narrativ, das den eher feminin konnotierten Aspekt von Tris' Persönlichkeitsentwicklung markiert. Tris passt nämlich nicht nur ihren Namen ihrer neuen Persönlichkeit an – wobei dieser Namenswechsel natürlich performative Bedeutung hat –, sie optimiert und diszipliniert nicht nur ihren Körper auf eine Weise, die zum Fitnessideal von *Dauntless* passt und ihr eine gewisse «phallic power»⁴⁴¹ beschert; sie durchläuft auch eine Verwandlung vom unauffälligen Mädchen zu einer jungen Frau, die sich durch gezielte Betonung «weiblicher Attribute» ermächtigt:

My eyes were blue before, but a dull, grayish blue – the eyeliner makes them piercing. With my hair framing my face, my features look softer and fuller. I am not pretty – my eyes are too big and my nose is too long – but I can see that Christina is right. My face is noticeable.

Looking at myself now isn't like seeing myself for the first time; it's like seeing someone else for the first time. Beatrice was a girl I saw in stolen moments at the mirror, who kept quiet at the dinner table. This is someone whose eyes claim mine and don't release me; this is Tris.⁴⁴²

Für Tris hat die – in jüngeren Geschlechterdiskursen als «Beautification» bezeichnete – Selbstoptimierung über Make-over einen rundum ermächtigenden Effekt; sie wird Teil ihrer Identität, die zunehmend über Selbstverbesserung und -beherrschung definiert wird und sich einer postfeministisch-neoliberalen Individualisierungsideologie zurechnen lässt. Genau wie Körperkraft und Leistungssteigerung unterliegen auch Aussehen, Begehrlichkeit und Sexualität einem Prinzip der wirtschaftlichen Optimierung, das in *Divergent* naturalisiert wird.⁴⁴³ Anders als Katniss, die den vom Capitol oktroyierten Regeln trotz ihrer grundsätzlichen Überzeugung, diese seien in Stein gemeißelt, kritisch gegenübersteht und die sich zum Beispiel weigert, mit den «Karrieretributen» Allianzen einzugehen, um ihre Chancen zu verbessern,⁴⁴⁴ verschreibt sich Tris der auch die körperliche Optimie-

441 Bordo 1994, *Reading the Male Body*, 269.

442 *Divergent*, 87.

443 Vgl. zur Naturalisierung von Körpermodifizierungs- und -kommodifizierungsnarrativen in anderen Jugendromanen und -medien Rana 2016, *Körperoptimierung und -kommodifizierung in der aktuellen KJL*.

444 Vgl. *The Hunger Games*, 196 und *Catching Fire*, 268 und 278 f.; Katniss verbündet sich während

rung umfassenden Wettbewerbsmentalität mit Haut und Haar. Es ist denn, allen revolutionären Behauptungen des Romans zum Trotz, auch genau Tris' Karriere *innerhalb* dieser Wettbewerbsstrukturen, ihr Aufstieg vom Schlusslicht zur Anführerin des Punktesystems, die den wohl grössten identifikatorischen Reiz des ersten Bandes ausmachen. Die Botschaft von Roman wie Film perpetuiert aktuelle Geschlechterverhältnisse und neoliberale Werte wie Autonomie, Selbstoptimierung, Leistungssteigerung und Konkurrenz. Tris' Kompetenz in einem wettbewerbsorientierten Umfeld mag emanzipatorisch erscheinen, gliedert sich aber nahtlos ein in eine neoliberale Geschlechterpolitik, in der junge, leistungsstarke Frauen aufgefordert werden, gerade auch auf Kosten weniger privilegierter Geschlechtsgenossinnen nach «glamouröser Identität»⁴⁴⁵ zu streben. Romanserie wie Verfilmungen eignen sich, wie Brown festhält, in der Tat sehr gut für ein unter den Bedingungen von Neoliberalismus und Postfeminismus sozialisiertes Publikum.⁴⁴⁶ Die feministischen Inhalte, die Brown (sehr pauschalisierend) in allen von ihm analysierten «girl revolutionary»-Werken ortet – «These heroines are a type of feminist wolf in postfeminist clothing»⁴⁴⁷ – erkenne ich in *Divergent* allerdings (im Unterschied zu den *Hunger Games*) letztlich nicht, auch wenn Patriarchatskritik durchaus erkennbar ist.

Sowohl Roth als auch Westerfeld fokussieren immer wieder auch auf den Preis, den *Top Girls* für ihren Anspruch der Partizipation und Kompetenz bezahlen. So darf sich Tally zwar immer wieder dem Rausch hingeben, ihren optimierten, durch Technologie und intensives Training gestärkten Körper mit seinen erweiterten Wahrnehmungsmöglichkeiten zu feiern: «*Everything* was icy now, as if the world were opening her skin.»⁴⁴⁸ Doch während ihre FreundInnen darüber hinaus die Möglichkeit geniessen, ihre technologisch aufgerüsteten Körper auf vielfältigste und intimste Weise zu vernetzen, um eine Form kollektiver Identität zu konstituieren, kann sich Tally letztlich nur durch Isolation und Abgrenzung definieren. «Maybe this was what being special was *really* all about», reflektiert sie auf einer Party: «dancing along with the rest of them, while feeling like the only real person in the crowd.»⁴⁴⁹ Die Überlegenheitsgefühle, die mit Tallys zunehmender Exzellenz einhergehen, führen zu einem konstanten Wettbewerb mit ihrer Freundin Shay. Und letztlich auch zur Abkehr von ihrem Freund Zane, der

der zweiten Spiele stattdessen mit wenig vielversprechenden Tributen, darunter eine 80-Jährige, eine schwer Traumatisierte und ein körperlich Handicapierter.

445 McRobbie 2010, *Top Girls*, 166.

446 Vgl. Brown 2015, *Beyond Bombshells*, zum Beispiel 191.

447 Ebd., 196.

448 *Specials*, 4, Hervorhebung im Original.

449 Ebd., 13, Hervorhebung im Original.

aufgrund fehlender physischer Kraft nicht zum *Special* werden, das heisst: den sozialen Aufstieg nicht bewerkstelligen kann. Als *Special* ist Tally gewohnt, eigene wie fremde Schwächen mit unnachgiebigem Blick zu betrachten: «She was designed to spot weaknesses, after all, to take advantage of the frailties and flaws of randomness. Not ignore them.»⁴⁵⁰ Weit davon entfernt, das Leistungsnarrativ als Teil neoliberaler Transformationsstrategien ernsthaft zu hinterfragen, zeichnet Westerfeld den Weg zur Exzellenz doch als einsamen – insbesondere für Frauen. Dazu passt auch das Ende von der aus Tallys Perspektive erzählten Geschichte: Nachdem sie in Zusammenarbeit – meist aber im Alleingang – die Revolution herbeigeführt hat, welche die StädterInnen dauerhaft von den Folgen der Operation kuriert, und dabei ihre Antagonistin Dr. Cable besiegt hat, zieht sie sich in die «Wildnis» zurück, um dort allen entgegentreten, die sich – wie früher die Rusties – an der Natur vergehen. Das Manifest, das sie hinterlässt, schliesst mit den Worten: «Be careful with the world, or the next time we meet, it might get ugly.»⁴⁵¹ Ein extremeres Bild weiblicher Ermächtigung – «She was non-random, above average ... almost beyond human. And she had been made to save the world»⁴⁵² – ist zwar schwerlich denkbar. Ein einsameres allerdings auch nicht. Auch in *Divergent* ist es Tris' Einsamkeit, die wiederholt beklagt wird, und die klar aus ihrer Wettbewerbsmentalität resultiert:

In the hallway, it is easy to forget about Al and Molly's revenge and Peter's suspicious calm, and easy to pretend that what separates us as friends does not exist. But lingering at the back of my mind is the fact that Christina and Will are my competitors. If I want to fight my way to the top ten, I will have to beat them first. I just hope I don't have to betray them in the process.⁴⁵³

Es ist weiter die Verachtung von «Schwäche» sowohl bei sich selbst als auch bei anderen, unter der Tris immer wieder leidet; vor allem Letztere schafft sie nicht zu überwinden, weshalb sie dem unter dem Konkurrenzdruck zusammenbrechenden Kollegen Al keinen Trost und kein Verständnis entgegenbringen kann: Als er nachts in sein Kissen weint, ignoriert sie sein Schluchzen, obwohl sie sich für die Verachtung schämt, die sie für ihn empfindet: «I should comfort him – I should *want* to comfort him, because I was raised that way. Instead, I feel disgust. Someone who looks so strong shouldn't act so weak. Why can't he just keep his crying quiet like the rest of us?»⁴⁵⁴

450 Ebd., 181.

451 Ebd., 350.

452 Ebd., 45.

453 *Divergent*, 200.

454 Ebd., 74.

Insbesondere aber bezahlt Tris für ihren Anspruch, mit Männern – oder Angehörigen privilegierter ›Klassen‹ – zu konkurrieren. «Die Teilhabe an traditionell männlichen Machtbereichen geht mit der Angst vor Bestrafung einher», schrieb dazu schon Virginia Desportes. «Das Verlassen des goldenen Käfigs wurde von jeher mit brutalen Strafen geahndet.»⁴⁵⁵ Als Tris aufgrund ihrer unermüdlichen Bemühungen an die Spitze des Punktesystems vorrückt, bekommt sie die Feindseligkeit ihrer KonkurrentInnen und, schlimmer noch, ihrer FreundInnen zu spüren. «I will not be outranked by a Stiff», sagt etwa ihr Konkurrent Peter, der *Abnegation* gegenüber eine starke Feindseligkeit hegt und in seinem Ausspruch zugleich Misogynie erkennen lässt, wenn er keine Konkurrenz von einer Frau duldet.⁴⁵⁶ In einer entlarvenden Passage wird Tris schliesslich von einer Gruppe Konkurrenten, unter der sich auch Al befindet, überfallen, eingeschüchtert, geschlagen und sexuell missbraucht. In den Übergriff mischen sich zugleich – wieder von Peters Seite – Aspekte von Body-Shaming: «A heavy hand gropes along my chest. <You sure you're sixteen, Stiff? Doesn't feel like you're more than twelve.> The other boys laugh. Bile rises in my throat and I swallow the bitter taste.»⁴⁵⁷ Sexuelle Gewalt wird hier als männlicher Versuch inszeniert, einer erfahrenen Kränkung mit einer Form der Demütigung zu begegnen, welche die Frau einerseits wieder auf ihr Geschlecht reduzieren und zum harmlosen Opfer degradieren und andererseits in ihrer Weiblichkeit in Frage stellen und damit in ihrer ›Essenz‹ angreifen soll. Es ist diese sexualisierte Gewalt, die im Roman als besonders widerwärtige Form patriarchaler Rache an erfolgreichen Frauen inszeniert wird.

Kennzeichnend ist allerdings auch Tris' Reaktion auf die erlebte sexuelle Gewalt. Sie will sich keineswegs zum ›Opfer‹ machen lassen und ihre Peiniger deshalb auch nicht anzeigen. Als sie, von Four aus den Händen ihrer Angreifer befreit, in Tränen ausbricht, ist sie dankbar, dass er kein Mitgefühl zeigt.⁴⁵⁸ Four rät ihr zur Aneignung einer postfeministischen Maskerade – «you should let that bruise on your cheek show, and keep your head down»⁴⁵⁹ –, die ihre berechtigte Wut und ihre Entschlossenheit, die Konkurrenten endgültig zu besiegen, zumindest ein Stück weit maskieren und damit ihren Angreifern den Wind aus den Segeln nehmen soll. Tris dagegen wehrt sich gegen diesen Vorschlag – «The idea nauseates me»⁴⁶⁰ – und beschliesst, es den anderen erst recht zu zeigen, sie aus dem

455 Desportes 2009, *King Kong Theorie*, 19–22, Zitat 21.

456 *Divergent*, 267.

457 Ebd., 279.

458 Vgl. ebd., 284.

459 Ebd., 286.

460 Ebd.

Rangsystem zu drängen und den Spitzenplatz einzunehmen. Was ihr schlussendlich auch gelingt. Noch während das Kastensystem bereits in Stücke bricht, weil die Fraktion der *Erudite* unter Führung der charismatischen, machthungrigen Jeanine Matthews die regierende Kaste der *Abnegation* mithilfe einer kontrollierten *Dauntless*-Armee stürzt, beendet sie die Initiationsphase als Rangerste, während zahlreiche ihrer KonkurrentInnen ausscheiden und fraktionslos werden:

Next to the number one is my picture, and the name 'Tris.' A weight in my chest lifts. I didn't realize it was there until it was gone, and I didn't have to feel it anymore. I smile, and a tingling spreads through me. First. Divergent or not, this faction is where I belong. I forget about war; I forget about death. [...] It isn't quite the victory I wanted, but it's a victory nonetheless.⁴⁶¹

Selbst in einem Moment, in dem ihr längst klar geworden ist, dass das *Dauntless*-Ideal nahezu jede Form der Solidarität verunmöglicht, aus ehemaligen FreundInnen erbitterte GegnerInnen macht und Menschen letztlich auch in den Tod treibt, orientiert sich Tris an einem Wettbewerbsideal, das auch durch die von ihr in den Folgebänden mitgetragene Revolution nicht tangiert wird. Tris wird sich während dieser Revolution, in welcher der Alleinherrscheranspruch der *Erudite* abgewehrt und das Fraktionssystem schliesslich abgeschafft wird, mit Four und mit Teilen ihrer Familie wieder vereinen, aber sie wird nicht aufhören, sich nach dem Zugehörigkeitsgefühl zu sehnen, das *Dauntless* ihr ermöglichte.⁴⁶² Das Kastensystem selbst hinterfragt sie nicht. Sie rebelliert lediglich gegen diejenigen seiner Einschränkungen, die ihren persönlichen Handlungsfreiraum beschneiden oder ihre Beziehung zu ihrer biologischen Familie unterbinden, und sie schliesst sich der Revolution nur deshalb an, weil die Fraktionen unter die Herrschaft der machthungrigen *Erudite* zu fallen drohen. Gegen all diese Einschränkungen und totalitären Vereinnahmungsversuche setzt Tris sich durch, weil sie sich an einem ganz aktuellen Leistungsimperativ orientiert. Dieses Ideal zeichnet sich in Tris' Bekenntnis zu Selbststeuerung und zur Responsibilisierung denn auch immer wieder deutlich ab:

I have realized that part of being Dauntless is being willing to make things more difficult for yourself in order to be self-sufficient. There's nothing especially brave about wandering dark streets with no flashlight, but we are not supposed to need help, even from light. We are supposed to be capable of anything. I like that. Because there might come a day when there is no flashlight, there is no gun, there is no guiding hand. And I want to be ready for it.⁴⁶³

461 Ebd., 413 f.

462 Vgl. *Allegiant*, zum Beispiel 16, 34 f., 46, 53.

463 *Divergent*, 138.

Man kann Tris' Initiation in die Reihen der Dauntless (und letztlich auch ihre Rebellion gegen die Machtübernahme eines totalitären Regimes) also als Fragment eines Ermächtigungsdiskurses lesen, der Emanzipation in erster Linie als eine individuelle Leistung versteht und der damit einem neoliberal-postfeministischen Verständnis von Subjektivität, Freiheit und sozialem Wandel verpflichtet bleibt, auch wenn er durchaus problematische Aspekte dieser Weltsicht und der mit ihr verknüpften Individuationserzählung zur Sprache bringt. Des Weiteren ist die Trilogie ein Beweis für die von McRobbie konstatierte doppelte Bewegung des postfeministischen Backlash, der neoliberale mit konservativen Elementen vereinigt.⁴⁶⁴ Auch Tris' abschliessender Opfertod steht dazu nicht im Widerspruch: Genau wie zuvor ihre Mutter stirbt sie den Tod einer Opferheldin, um ihre Familie – in diesem Fall ihren Bruder Caleb – zu beschützen.⁴⁶⁵

Die *Hunger Games*-Trilogie dagegen verweigert sich diesem Narrativ individueller weiblicher Handlungsmacht, aber auch dem Motiv des weiblichen Opfertods. Auch Katniss erlernt, perfektioniert oder aber, wie es weit häufiger der Fall ist, *erleidet* sämtliche Optimierungs- und Weiblichkeitstechnologien, die Tris einsetzt. Im Lauf ihrer Überhöhung zum Vorbildsubjekt erfährt sie all jene Prozesse der Kontrolle, der Desidentifizierung und des Ausschlusses, die laut McRobbie und Laurie Penny für die Konstitution postfeministischer Weiblichkeit kennzeichnend sind. Sie behauptet sich in einer pervertierten Form des Wettbewerbs, um sich dann wieder die ›postfeministische Maskerade‹ aufsetzen zu lassen, die sie nach ihrer gefährlichen Herausforderung der patriarchalen Deutungsmacht wieder in das Feld des beruhigend Weiblichen einschreiben und damit (vorerst) als revolutionäres Subjekt auslöschen soll. Sie wird sowohl von Capitol- wie auch Rebellenseite den objektivierenden Techniken der Reality-Show unterworfen, die ihr den Verkauf sexueller Zeichen selbst unter den widrigsten Umständen abverlangt. Sie wird ohne ihr Einverständnis in eine telegene *Love Story* eingebunden, in der sie einerseits auf ein Objekt des Begehrens reduziert und andererseits in der heterosexuellen Matrix verortet wird, um die Sympathien des Capitol-Publikums zu gewinnen. Sie gibt ihre eigene Stimme fast vollständig auf, um mit Haymitch, Peeta, Cinna und Plutarch diejenigen Männer durch sie und über ihren Körper sprechen zu lassen, denen sie die Fähigkeit zuschreibt, als diskursstiftende Subjekte zu agieren. Dass sie die Verfügungsgewalt über diesen Körper längst nicht mehr besitzt, wird in den Romanen und Verfilmungen wieder und wieder herausgestellt, wenn sie ihrem Präpteam nackt präsentiert und nach den Vorstellungen anderer zurechtgemacht wird, wenn ihre Narben entfernt, ihre

464 Vgl. das Kapitel *Der Aufstieg der Frauen und der Niedergang des Feminismus*.

465 Vgl. *Allegiant*, 454–456 und 474–476.

Körperbehaarung rasiert und ihr Gesicht in das einer Person verwandelt wird, die sie im Spiegel nicht wiedererkennt. Selbst ihre Wut, die ihr als einziger Treibstoff bleibt, wird zugunsten einer medientauglichen Botschaft instrumentalisiert. Umgekehrt ist sie ständig dazu gezwungen, eine ›phallische Rüstung‹ anzulegen, um in einem Wettbewerb zu gewinnen, in dem ihrer Ansicht nach eine moralisch integre Person nicht gewinnen kann: «No wonder I won the Games. No decent person ever does.»⁴⁶⁶ Desillusioniert verschreibt sie sich schlussendlich einem geradezu tragisch anmutenden, einzelgängerischen Heroismus, indem sie sich beim finalen Sturm auf das Capitol von allen Verbündeten zu entfernen sucht, um den Despoten Snow als isolierte Attentäterin zur Strecke zu bringen. Keine dieser Strategien ist aber letztlich erfolgreich – denn keine greift die Wurzeln eines Systems an, das seine Beständigkeit gerade dadurch sichert, dass es eine Handvoll soziale ›Sieger‹ kreiert, die für die grundsätzliche Möglichkeit individueller sozialer Mobilität bürgen sollen, während der Rest der Gesellschaft hungert und blutet. Und anders, als es die individualisierten Narrative von Wahlfreiheit und Ermächtigung versprechen, die sich so oft im entradikalisierten Bild einer marktkonformen ›girl power‹ verdichten, liegt es auch nicht in der Macht eines autonomen Subjekts, den gesellschaftlichen Diskurs zu formen. Vielmehr wird Katniss selbst von einem Diskurs hervorgebracht, dessen Regeln sie nicht versteht, wird, gerade in ihrer vergeschlechtlichten Inszenierung als revolutionäres Symbol, instrumentalisiert und zugerichtet.

Dass Symbole aber stets mehrdeutig sind, dass sie verschiedene Lesarten zulassen und je nach Kontext mit unterschiedlichen, auch widersprüchlichen Bedeutungen aufgeladen werden können, um im Rahmen bestimmter gesellschaftlicher Diskussionen und Prozesse eine bestimmte Funktion zu erfüllen, wird an ihrer Figur besonders deutlich. Katniss verschreibt sich dem Kampf gegen ein System, das seinen Wohlstand auf Kosten der ausgebeuteten Arbeiterklasse sichert, das sich deren Körper dazu in jeder nur denkbaren Hinsicht aneignet und bedient, sie skrupellos ausbeutet, sie auf den Baumwollfeldern oder in den Kohlenminen unter unmenschlichen Bedingungen bis zum Tode schuften lässt, sie und ihre Körper aber auch zum Verkauf anbietet, zu Unterhaltungszwecken dekoriert und letztlich im Spektakel der Hungerspiele auslöscht.

Um ihre politische Wirksamkeit zu entfalten, muss Katniss sich ironischerweise zuerst einmal selber auslöschen, indem sie sich auf ein Symbol reduzieren lässt: ein Symbol, das von der eigenen Leidensgeschichte gereinigt, dafür aber in starkem Masse sexualisiert ist; das aufwiegeln und verführen, Ehrfurcht auslösen und zur Identifikation einladen soll. Finnick bringt die Wirkkraft dieses Symbols im

⁴⁶⁶ *Catching Fire*, 143.

finalen Stadium der Revolution denn auch entsprechend auf den Punkt: «They'll either want to kill you, kiss you, or be you.»⁴⁶⁷ Katniss' Ecken und Kanten, ihre physischen und psychischen Narben werden abgeschliffen, geglättet und übermalt; es ist eine auf Medientauglichkeit getrimmte, retouchierte Version, ein von den Unberechenbarkeiten und spontanen Einfällen, aber auch den Ängsten und Begehren des «realen» Mädchens gereinigtes *Bild*, das als «massentaugliches» Symbol gegen die Unterdrücker ins Feld geführt werden soll. Zugunsten der gemeinsamen Sache ist Katniss bereit, diese Verwandlung in ein Symbol zuzulassen und zu befördern, sich selber auszulöschen und zu einer weissen Leinwand zu werden, auf welche die Wortführer der Revolution ihre Parolen schreiben können. Sie ist überzeugt, dass sie als entkörpertes Symbol mehr Macht besitzt denn als «reale Person», dass sie auf die formierenden Praktiken anderer angewiesen ist, während zum Beispiel Peeta fähig ist, strategisch und öffentlichkeitswirksam zu denken und zu handeln. Diese Überzeugung wird von den (Wort-)FührerInnen der Revolution auch ständig bestätigt: Gerade von Alma Coin, der Leaderin von Distrikt 13, aber auch von den auf sie abgestellten Stylisten, Prep- und Propagandateams wird der *Mockingjay* häufig als schöner Körper und Talking-Head ohne eigene politische Meinung aufgetakelt, gestutzt und in Szene gesetzt. Das Recht, über ihren eigenen Körper zu bestimmen und zu verfügen, ihre eigene Agenda zu verfolgen und ihre eigene politische Haltung zu formen und zu formulieren, wird ihr dabei weitgehend abgesprochen.

Besonders eindrücklich lässt sich dieser wiederholte Prozess einer sowohl entmündigenden als auch formierenden Zurichtung anhand von Katniss' Inszenierung im Vorfeld der Jubiläumshungerspiele demonstrieren. Für diese Jubiläumsspiele werden die Tribute aus dem Pool der überlebenden Sieger vergangener Hungerspiele ausgelost: «as a reminder to the rebels that even the strongest among them cannot overcome the power of the Capitol».⁴⁶⁸ Am Abend der grossen Talkshow, in deren Rahmen die Tribute dem Publikum ein letztes Mal vorgeführt werden, ehe sie in den Tod geschickt werden, eskaliert der rhetorische Kampf zwischen Capitol und Rebellen auf eben jener Bühne, auf welcher der «weibliche» Körper der Jägerin Katniss schon am Abend der vorjährigen Hungerspiele mittels performativer Praktiken – wie dem Tragen femininer Kleider, Make-up und unter grossen Mühen erlernten «femininen» Gesten und Bewegungen – hervorgebracht wurde.⁴⁶⁹ Sowohl Präsident Snow als Kopf des unterdrückerischen Capitols als

467 *Mockingjay*, 84.

468 *Catching Fire*, 208.

469 Vgl. *The Hunger Games*, 145–155. Auch Miller (2012, *Katniss and the Politics of Gender*) wendet Butlers Performativitätskonzept auf die Art und Weise an, wie in Panem Geschlecht produziert wird.

auch Katniss' Stylist Cinna, Mitglied der Untergrundorganisation, ihr Mentor Haymitch und ihr Verbündeter Peeta nutzen Katniss' Körper als Resonanzraum für ihre rhetorischen Strategien, imaginieren ihren Leib als Leinwand, dem sie ihre Botschaften einschreiben: Snow, indem er sie in das Brautkleid steckt, welches das Publikum für ihre arrangierte Hochzeit mit Peeta gewählt hatte; Cinna, indem er dieses Kleid auf der Bühne in Flammen aufgehen und sich in das Federkleid des *Mockingjay* verwandeln lässt, und Peeta, indem er sie – in Absprache mit Haymitch – als Objekt seines Begehrens, als seine Frau und schliesslich als schwanger mit seinem Kind deklariert.⁴⁷⁰ Für Katniss ist es eine Frage des Überlebens, all diese Rollen spontan und ohne Vorwarnung zu übernehmen; nichtsdestotrotz erzeugen die damit verbundenen Akte jeweils die Illusion einer bestimmten Identität, prägen sie ihr subjektives Empfinden und ihr Selbstverständnis. Katniss ist sich der Motive dieser ›Aneignungen‹ zwar durchaus bewusst, wird von ihren Erzähl- und Diskurspraktiken aber dennoch geprägt. «It's so barbaric, the president turning my bridal gown into my shroud, that the blow strikes home, leaving me with a dull ache inside»,⁴⁷¹ lautet ihre Reaktion auf Snows Versuch, sie auf eine besonders weibliche ›Rolle‹ zu reduzieren und ihr damit die ›postfeministische Maskerade‹ aufzuzwingen, die sich zuvor schon Haymitch und Cinna für sie ausgedacht hatten. «Cinna has turned me into a mockingjay»,⁴⁷² staunt sie über ihre Metamorphose in das Symbol der Revolution. Und Peetas Deklaration ihrer Schwangerschaft schliesslich trifft auf eine prägende Leidensgeschichte:

Because for a moment, even I am working through what Peeta has said. Isn't it the thing I dreaded most about the wedding, about the future – the loss of my children to the Games? And it could be true now, couldn't it? If I hadn't spent my life building up layers of defences until I recoil at even the suggestion of marriage or a family?⁴⁷³

Einen ermächtigenden Effekt haben diese vergeschlechtlichten (und regelrecht übergreifigen) Praktiken für Katniss nicht. Wie Marion Rana zu Recht feststellt, hat die «Tatsache, dass sowohl ihre Emotionalität als auch ihre Körperlichkeit von Capitol- und Rebellenseite ausgenutzt wurden», einen Effekt der Entfremdung sowohl von der eigenen Gefühlswelt als auch der eigenen Körperlichkeit zur Folge.⁴⁷⁴

470 Vgl. *Catching Fire*, 297–310.

471 Ebd., 298.

472 Ebd., 304.

473 Ebd., 310. Hier und an zahlreichen anderen Orten wird die Bedeutung ersichtlich, die der Familie in der *Hunger Games*-Trilogie als utopischer Gegenwert zum totalitären System zugemessen wird; vgl. dazu insbesondere Broad 2013, «*The Dandelion in the Spring*».

474 Rana 2016, *Körperoptimierung und -kommodifizierung in der aktuellen KJL*, 222.

Junge Frauen werden laut McRobbie im postfeministischen neoliberalen Geschlechtervertrag dazu aufgerufen, eine «illusorische Identität aufzubauen, die entsprechend einer rigide durchgesetzten Skala weiblicher Eigenschaften definiert ist» und der mit Hilfe unzähliger Optimierungs- und Beratungsangebote zum Erfolg verholfen wird. Eine politische Gegenstrategie ortet sie im Aufbau von Subkulturen, in denen gegenseitige Abhängigkeit und intensive Sozialität gefeiert werden.⁴⁷⁵ Wenn die Art und Weise, wie Katniss im Zuge diskursiver Konflikte auf ein Symbol reduziert wird, von Text wie Film als Kritik an der Zurechtweisung weiblicher Subjektivität inszeniert wird, wenn die «Beautification»- und «Make-over-Narrative», die in *Divergent* noch durchaus affirmativ besetzt sind, und die Kommodifizierung von Katniss' sexueller Identität und Sexualität entnaturalisiert werden,⁴⁷⁶ dann steht gerade Katniss' Bereitschaft zu Empathie und Solidarität als utopischer Impuls im Kontrast zu diesen Praktiken. Diesen utopischen Impuls gilt es im letzten Abschnitt dieses Kapitels genauer unter die Lupe zu nehmen.

Symbole der Solidarität: geschlechterpolitisch-utopische Impulse

Katniss ist, und hier lehne ich mich an ein Argument Donna Haraways bezüglich der Konstruktion von Wissensobjekten an, nie nur passives Objekt, formbares Material, nie nur «Leinwand oder Grundlage oder Ressource», die der erkennenenden Aneignung durch mächtigere Subjekte, ihren Bezeichnungspraktiken und Projekten ausgeliefert ist.⁴⁷⁷ Sie besitzt, auch wenn sie, anders als Tris und Tally, keineswegs als autonomes Subjekt inszeniert ist, durchaus Handlungsfähigkeit, die sich insbesondere in einer «intensiven Sozialität» äussert. Den ihr aufgezwungenen «illusorischen Identitäten» kann sie, anders als Tally, zwar keine kohärente, wahre Identität entgegensetzen – sowohl der Text als auch die filmischen Adaptionen stellen Identität und Geschlecht im Sinne Butlers als performativ, als durch die ständige Wiederholung kulturell geprägter Akte, Gesten und Codes hergestellt dar.⁴⁷⁸ Entsprechend kann sie die ihr zugeschriebenen Bedeutungen

475 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 161.

476 Vgl. auch Rana 2016, *Körperoptimierung und -kommodifizierung in der aktuellen KJL*, vor allem 222–225.

477 Vgl. Haraway 1995, *Situiertes Wissen*, 91–97, Zitat 93.

478 Jennifer Mitchell (2012, *Of Queer Necessity*, 128 f.) liest Katniss, auf Butler aufbauend, gar als «queeren» Charakter, wobei sie meiner Ansicht nach Butlers Performativitätskonzept zu sehr als bewusst und aktiv anzuwendende Strategie eines Individuums versteht: «[...] the positions that she occupies throughout the trilogy span the broadest spectrum of possibilities and encompass such seemingly disparate roles as sister, love interest, killer, and political symbol», schreibt sie. «That mobility is contingent upon her constantly shifting gender identity and, thus, is itself

zwar nicht aufheben – sie kann sie aber mitbestimmen und subversiv unterlaufen, um «more than just a piece in their games»⁴⁷⁹ zu sein. Zwar wird betont, dass sich Katniss' Wirkung aus spontanem Handeln speist, und diese «Spontanität» wird in den Romanen immer wieder in Kontrast zu medienlogisch «inszeniertem» Handeln gesetzt – etwa wenn Haymitch betont, dass Katniss nur dann berühren kann, wenn ihre Aktionen spontan und «unscripted» seien.⁴⁸⁰ Doch Katniss ist sich ihrer Wirkung durchaus bewusst. Als sie nach ihrer oben beschriebenen Aneignung als Ressource in den diskursiven Strategien ihrer Feinde und Verbündeten die Hände der anderen Tribute ergreift, gehen dieser spontane Akt – «I turn spontaneously to Chaff and offer my hand» – und ihr Wissen um seine Wirkung – «all twenty-four of us stand in one unbroken line in what must be the first public show of unity among the districts since the Dark Days» – nahtlos ineinander über.⁴⁸¹ Mehr noch: Der ermächtigende Effekt, der sich durch die sie instrumentalisierenden «Make-over»- und Bezeichnungspraktiken der Männer zuvor nie ganz eingestellt hatte, entsteht durch genau diese Demonstration der Verbundenheit zwischen Menschen, die zeit ihres Lebens als KonkurrentInnen angerufen und formiert wurden. Es ist eine Demonstration, die allein auf Katniss' Initiative zurückgeht. Und damit komme ich zurück auf die utopischen Bedeutungen, die dem *Mockingjay* zukommen.

Symbole und politische Zeichen können auf vielfache Weise eingesetzt, aber auch angeeignet und umgedeutet und nicht zuletzt kommerziell vereinnahmt und in diesem Prozess um ihren politischen Gehalt gebracht werden. Ein Paradebeispiel dafür ist der *Pussy Hat*, der im Rahmen der Protestbewegung gegen die misogynen, rassistischen und verdinglichenden Bemerkungen und Aktionen (nicht nur) Donald Trumps zu einem Symbol feministischer Bündnispolitik wurde.⁴⁸² Während Protestmärschen, Kundgebungen und Demonstrationen – wie etwa den in zahlreichen Städten durchgeführten *Women's Marches* – wurde der *Pussy Hat* als politisches Statement und als Zeichen der Solidarität getragen. Zugleich wird er aber auch als Fashion-Accessoire vermarktet. «Pussy hats are currently one of the

a gesture of queerness. [...] Katniss' ability to negotiate, try on, and experiment with various gender roles is a testament to the lack of stable substance underneath them.» Ich stimme Mitchell zu, dass Collins' Trilogie die Fluidität von Identität und Geschlecht in antiessenzialistischer Weise herausstellt, würde aber im Gegenzug argumentieren, dass Katniss weniger mit «Rollen» experimentiert als dass sie sie als Teil ihrer Überlebensstrategie anzuwenden lernt. Nichtsdestotrotz formiert sich über diese Übernahme verschiedener Rollen und Geschlechtsidentitäten ihre Subjektivität.

479 *Catching Fire*, 292.

480 Vgl. *Mockingjay*, 89.

481 *Catching Fire*, 311.

482 Vgl. zum Beispiel www.pussyhatproject.com/our-story (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

hottest trends and the perfect accessory for outdoor activities, or just when you want to embrace your inner feline», heisst es etwa auf *eBay*.⁴⁸³ Was als Kampf-ansage und als Zeichen der Verbundenheit angesichts gemeinsamen Widerstands und eines gemeinsamen politischen Ziels gedacht ist, wird so als Produkt, als Ware einer Konsumkultur einverleibt, die ihren Profit selbst zu einem bedeutenden Teil mit der Verdinglichung und Ausbeutung – nicht nur – von Frauen und ihren Körpern generiert. «Selbstermächtigung» und «Wahlfreiheit» bedeuten in diesem Kontext in erster Linie, dass sich privilegierte, gut gebildete und später entsprechend gut verdienende, meist heterosexuelle, weisse (junge) Mittelschichtsfrauen ihre ganz persönliche Identität mithilfe der vielen Produkte zusammenbasteln, die ihnen der Markt gegen entsprechendes Kapital zur Verfügung stellt.⁴⁸⁴ Unternehmen und Labels machen sich dabei die auch als *Femvertising* bekannte Strategie zunutze, feministische Schlagworte in entpolitisierter Form aufzunehmen, um damit ihr Image aufzubessern und neue Zielgruppen zu erschliessen.⁴⁸⁵ Eine «girl power»-Rhetorik, eine emanzipierte Oberfläche und ein Hauch von Rebellion schmeicheln dabei dem Image der modernen jungen Konsumentin, und so wird der *Pussy Hat* auf *eBay* als kuschelige Kopfbedeckung und als Teil einer verspielt-feministischen Identität angepriesen, die für 27 US-Dollars zu haben ist. Genau diese Entpolitisierung macht- und gesellschaftskritischer Zeichen widerfährt auch dem *Mockingjay*. In der Konsumgesellschaft des Capitols – genau wie im aussertextuellen Merchandising rund um die Romanverfilmungen – wird der *Mockingjay* zum Fashion-Accessoire: Der abenteuerliche Geruch der Gegenkultur wird von der trendbewussten Bevölkerung vereinnahmt und in ihren Lifestyle integriert; Katniss selbst wird unter jungen Frauen – wie im Film ironischerweise auch Präsident Snows Enkelin, die gemeinsam mit ihren Klassenkameradinnen Katniss' Frisur kopiert – zur Stilikone.⁴⁸⁶ Auf der anderen Seite wird der *Mockingjay* von Regimevertretern wie –gegnern einseitig als Kriegserklärung und als Waffe eingesetzt, und auch das wird dem in ihm angelegten Bedeutungsspektrum nicht gerecht.

Denn der *Mockingjay* steht im Roman in allererster Linie für eine weitaus subtilere Form des Widerstands, die als dezidiert feministische betrachtet werden kann. Denn zum Ersten wird die Vogelbrosche als Zeichen der Zugehörigkeit, Empathie und Solidarität dezidiert von Frau zu Frau weitergegeben, ehe er seine

483 www.ebay.com/itm/Gray-cat-ears-hat-Pussy-hat-Cat-beanie-Cat-Ears-Pussyhat-Ears-hat-Cat-hat-Beanie-/202222341729 (Stand: 26. 9. 2018; nicht mehr abrufbar).

484 Vgl. zu dieser Form des «Markt- und des «Wohlfühl»-Feminismus vor allem Zeisler 2016, *Wir waren doch mal Feministinnen*.

485 Vgl. ebd., vor allem 79–104.

486 Vgl. Lawrence 2013, *Catching Fire*, 00:24:00–00:24:15.

revolutionäre Bedeutung erlangt.⁴⁸⁷ Katniss erhält ihn von ihrer Freundin Madge, die ihn wiederum von ihrer Mutter erhalten hatte, deren Schwester er gehörte. Dass Katniss ihn als Zeichen trägt, führt dazu, dass die junge Rue ihr Vertrauen schenkt und in der Arena zu ihrer Verbündeten wird,⁴⁸⁸ und dass Katniss zwei aus Distrikt 8 geflüchteten Frauen in den Wäldern zu Hilfe eilt, die das Symbol vorweisen, um auf ihre Verpflichtung für Katniss' Sache hinzuweisen.⁴⁸⁹ Für Katniss selbst steht der Vogel auch noch für andere Verbindungen – er erinnert sie an ihren Vater, dessen Gesang von den in den Wäldern um Distrikt 12 lebenden Spotttölpeln besonders bereitwillig aufgenommen wurde.⁴⁹⁰ Und er verweist auf das Motiv, das sie die ganze Zeit antreibt: Ihre Familie zu beschützen. Denn Spotttölpel sind, wie Rue erklärt, zwar talentierte Singvögel – sie können allerdings sehr rabiät werden, wenn man in die Nähe ihrer Nester kommt.⁴⁹¹ Der Spotttöpel steht also sowohl für familiäre Verbindungen als auch für Freundschaften und Bündnisse zwischen Frauen unterschiedlichster Herkunft: Madge gehört als Tochter des Bürgermeisters der Oberschicht an, Rue gehört zu der am brutalsten ausgebeuteten, sowohl im Text als auch im Film «schwarzen» Unterschicht von Distrikt 11. Zum Zweiten ist der *mockingjay* ein hybrides Geschöpf, das keine stabile, eindeutige, kohärente und über Abgrenzung definierte Identität aufweist. Geschaffen, geformt und geprägt wird er, genau wie die Menschen im Capitol und in den Distrikten, von den gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen er geboren wird; zugleich verfügt er über eine widerständige Kraft, die sich nicht auflösen und nicht berechnen lässt und die sich immer wieder Bahn bricht. Auch Katniss ist in ihre Welt verstrickt; sie hat die Regeln der Hungerspiele bis zu einem gewissen Grad verinnerlicht, weil auch sie ein Geschöpf des Capitols ist, und sie tritt entsprechend zunächst als überzeugte Einzelkämpferin auf, die lediglich das eigene Überleben und den Schutz ihrer Familie vor Augen hat. Die «phallische Rüstung» dient ihr dabei als eine – wie sie glaubt – überlebensnotwendige Technologie des Selbst.

Gerade ihre wieder und wieder zutage tretende Empathie zwingt sie aber dazu, sich auf andere einzulassen, ihre Seite der Dinge zu betrachten, mit ihren Augen zu sehen und ihre Erfahrungen anzuhören. Es ist diese Bereitschaft, die einen

487 Sie steht damit auch im Kontrast zu der in *Girl Parts* an die SchülerInnen einer Highschool verteilten Vogelbrosche, die an ein Mädchen namens Nora Vogel erinnern soll, das sich das Leben genommen hatte, die aber als referenzloses Zeichen von den SchülerInnen abgelehnt wird (vgl. das Kapitel *Von technosemantischen Wundern*) – ob dieser intertextuelle Verweis intendiert war, lässt sich nicht belegen.

488 Vgl. *The Hunger Games*, 256.

489 Vgl. *Catching Fire*, 163–180.

490 Vgl. *The Hunger Games*, 52 f.

491 Vgl. ebd., 256.

starken Prozess der Politisierung bei ihr auslöst, der bei Tris und Tally so nicht stattfindet, und der sie dazu bringt, sowohl die Regeln der Hungerspiele zu boykottieren als auch die menschenfeindlichen Ansätze der Rebellen zu verweigern. Katniss' zunehmend stärker gelebte Sozialität verhindert letztlich auch, dass sie endgültig auf ein fixes Bild festgelegt werden kann, und sie ermöglicht, und das ist meines Erachtens der zentralste Punkt, immer wieder neue spontane Bündnisse und Allianzen. Denn der *M/mockingjay*, als Vogel wie als Revolutionssymbol das Produkt einer ungewöhnlichen Paarung beziehungsweise Kreuzung, steht auch für unheilige Allianzen und unwahrscheinliche Bündnisse – zwischen Menschen unterschiedlicher Klassen, «Rassen», Schichten, Geschlechter und Altersgruppen. Politisches Potenzial haben Katniss' Aktionen entsprechend dann, wenn sie die Regeln des Wettbewerbs Schritt für Schritt zu dekonstruieren beginnt und nicht länger nach den zersetzenden, kompetitiven Grundsätzen der SpielemacherInnen und KonsumentInnen spielt, sondern sich mit denjenigen verbündet, denen im Diskurs keine Stimme zugesprochen wird,⁴⁹² obwohl oder gerade *weil* es ihre Körper sind, auf deren Kosten er überhaupt geführt wird. Der utopische Impuls der Trilogie liegt genau in dieser Form der Bündnispolitik. Sie führt letztendlich nicht nur den Sturz des Capitols herbei, sondern sie steht auch am Ende von Katniss' persönlicher Geschichte. Als sie nach dem Attentat auf Coin, einer langen, in einem Zustand von traumatisiertem «Wahnsinn» verbrachten Zeit und schliesslich ihrer Freilassung in ihren fast verlassenen Distrikt 12 zurückkehrt, ist sie nicht länger ein Symbol des Widerstands, sondern eine zutiefst traumatisierte, gebrochene junge Frau.

Gerade die komplette Zerstörung sowohl ihrer «phallischen Rüstung» als auch ihrer symbolischen Wirkung bietet aber letztendlich die Möglichkeit, nicht mehr für, sondern mit anderen traumatisierten Subjekten zu reden – und zu genesen. Greasy Sae, eine alte Frau, mit der Katniss auf dem Schwarzmarkt oft Geschäfte gemacht hatte – und die ihr im Film bemerkenswerterweise an Stelle von Madge die *Mockingjay*-Brosche schenkt –, pöppelt sie auf und bekocht sie,⁴⁹³ was auch insofern von Bedeutung ist, als sich Katniss' unstillbarer Hunger (nach Essen, nach Bewegung, nach Veränderung, nach Frieden) durch die ganze Trilogie zieht und hier für einmal gestillt wird. Mit Buttercup, der bei Katniss verhassten, von ihrer während der Revolution getöteten Schwester Prim aber heiss geliebten Katze, entwickelt sich eine fragile Beziehung, die bei Katniss die Fähigkeit

492 Metaphorischer Ausdruck dieser Stimmlosigkeit im Rahmen der Diskursdystopie sind die *Avox*; Menschen, denen aufgrund von widerständigen Handlungen die Zunge herausgeschnitten wurde – drei von ihnen stehen Katniss im Lauf der Handlung bei; mit allen dreien geht sie kurzfristige Allianzen ein.

493 Vgl. *Mockingjay*, 444 und 447f.

auslöst, zu trauern, ihre Verluste zu beklagen.⁴⁹⁴ Diese Trauerarbeit ermöglicht es Katniss, wieder aus ihrer Isolation herauszukommen, an die Beziehung zu Peeta und Haymitch anzuknüpfen und sich schliesslich sogar auf eine Liebesbeziehung mit Peeta einzulassen, die nicht länger den gescipteten Narrativen des Capitols oder der Rebellen folgen muss. Katniss' Rückzug aus dem politischen Leben kann durchaus als eine (klassische) Depolitisierung weiblicher Figuren im Rahmen einer heterosexuellen Liebesbeziehung gelesen werden, die ja tatsächlich am Ende der Trilogie steht. Mit Peeta gründet Katniss nach vielen Jahren des Wartens auch eine Familie, und Katherine R. Broad liest diese Familiengründung als utopischen Impuls im Rahmen eines Textes, der, wie sie meint, eine inhärent konservative Botschaft aufweise:

[...] even as readers are raving about the ways Katniss can inspire young female readers by modeling a strong and competent heroine, a closer reading suggests that her character also imparts a very different message, one that tells girls the importance of growing up to find satisfaction in heterosexual love and the nuclear family.⁴⁹⁵

Doch obschon ich die Bedeutung der Familie als utopischen Impuls der Trilogie keineswegs bestreiten möchte, lese ich das Ende von Katniss' 'politischer' Laufbahn nicht als Ausdruck einer konservativen Utopie. Denn obwohl ihr Einsatz in der Revolution einen fast unmenschlich hohen Preis von ihr forderte, bringt Katniss am Ende die Kraft auf, selbst zur Erzählerin zu werden, indem sie, gemeinsam mit Peeta und Haymitch die Geschichten derer festhält, die dem System zum Opfer fielen.

I got the idea from our family's plant book. The place where we recorded those things you cannot trust to memory. The page begins with the person's picture. A photo if we can find it. If not, a sketch or painting by Peeta. Then, in my most careful handwriting, come all the details it would be a crime to forget. Lady licking Prim's cheek. My father's laugh. Peeta's father with the cookies. The colour of Finnick's eyes. What Cinna could do with a length of silk. Boggs reprogramming the Holo. Rue poised on her toes, arms slightly extended, like a bird about to take flight. On and on. We seal the pages with salt water and promises to live well to make their deaths count. Haymitch finally joins us, contributing twenty-three years of tributes he was forced to mentor. Additions become smaller. An old memory that surfaces. A late primrose preserved between the pages. Strange bits of happiness, like the photo of Finnick and Annie's newborn son.⁴⁹⁶

494 Vgl. ebd., 450f.

495 Broad 2013, *'The Dandelion in the Spring'*, 117f.

496 *Mockingjay*, 451f.

Katniss beteiligt sich damit am Aufbau einer Erinnerungskultur, die, wie Tilman Spreckelsen in seiner Buchkritik in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung schreibt, ganz wesentlich zum utopischen Horizont des Textes wird:

Wenn der Beschluss ihres Werks, wie Suzanne Collins für sich in Anspruch nimmt, «nicht ganz ohne Hoffnung» ist, dann allein durch diesen Versuch, eine Diskussion über die Vergangenheit in Gang zu bringen. Geschichte, so mag man sich das übersetzen, wiederholt sich, solange man sie nicht retrospektiv diskutiert. Und das ist tatsächlich eine Art Hoffnungsschimmer.⁴⁹⁷

Die Erinnerungen wiederum, die sich Katniss vor Augen hält, wenn ihre traumatischen Erlebnisse sie zu überwältigen drohen, gelten Momenten der Verbundenheit zwischen all denen, die sich gemeinsam für eine andere, bessere Welt einsetzen: «I'll tell them how I survive it», meint sie mit Blick auf die Fragen, die ihr ihre Kinder vielleicht, später, einmal stellen werden.

I'll tell them that on bad mornings, it feels impossible to take pleasure in anything because I'm afraid it could be taken away. That's when I make a list in my head of every act of goodness I've seen someone do. It's like a game. Repetitive. Even a little tedious after more than twenty years.
But there are much worse games to play.⁴⁹⁸

Genau wie beim *Pussy Hat*, der Frauen – und auch Männer – unterschiedlichster Generationen, Schichten, Berufsgruppen und Interessen zusammengebracht hatte, Menschen, die ansonsten unter Umständen nie etwas miteinander zu tun gehabt hätten, liegt die revolutionäre Macht des *Mockingjay* letztlich darin, Gemeinschaft zu stiften. Und mit der Bildung von Gemeinschaft beginnt nun einmal jede soziale Revolution – auch und gerade in Zeiten, in denen vor allem dem durchsetzungsstarken Individuum Applaus und Anerkennung gezollt wird, in denen die Arbeit am eigenen Selbst an die Stelle der politischen Arbeit rückt und der Feminismus in regelmässigen Abständen für tot erklärt wird.

497 Spreckelsen 2011, *Der unendliche Spass an der Apokalypse*, www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/jugendbuch-der-unendliche-spas-an-der-apokalypse-1577508.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

498 *Mockingjay*, 455.

[zurück](#)

Illegale Abkömmlinge, rebellische Töchter – Die Wiederentdeckung der Cyborg als oppositionelle feministische Figur¹

*The Sakora logo protruded from the surface of the case like a button. David pressed it. Something hissed inside, and the panels of the box began to slide away. Steam rose from within, machinery turned and whirled, and the panels tipped outward so that now the egg was a padded pink flower blossom. The mist cleared, and she was standing there, eyes open.
This was how Rose was born.*

John M. Cusick, *Girl Parts*, 32.

Wenn, wie Silke Bellanger betont, «[j]eder historisch-soziale Kontext [...] eigene künstliche Wesen hervorgebracht [hat]»,² dann hat der Blick auf jüngere Future-Fiction für Jugendliche gezeigt, dass auch die kulturkritischen Erzählungen der Gegenwart jeweils eigene «künstliche» Wesen – oder besser: «künstliche Mädchen» – hervorbringen. Sie figurieren als «kulturkritische Projektion[en]»: ³ als Symbole ursprünglicher Natureinheit, die es zu restaurieren gilt; als Ikonen der Exzellenz unter den Bedingungen einer Risikogesellschaft und «Upgradekultur»; ⁴ als «disruptive force»⁵ im Rahmen totalitärer Strukturen; als Gesichter der Revolution. Mit John M. Cusicks Rose gesellt sich 2010 im Rahmen einer Science-Fiction-Erzählung, einer futuristischen Variation von Carlo Collodis

1 Teile dieses Kapitels wurden 2016 in englischer Sprache unter dem Titel *Illegal Descendants, Rebellious Daughters: The Rediscovery of the Cyborg as an Oppositional Feminist Image in John M. Cusick's Girl Parts* publiziert; einige Passagen und Gedanken entstammen dem 2016 publizierten Aufsatz «Welcome to Freaks Unlimited».

2 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 57.

3 Das Attribut «künstlich» wird analog zu «natürlich» in Anführungszeichen gesetzt, da es sich bei beiden Attributen um Zuschreibungen mit einer spezifischen Diskursgeschichte handelt; ebenso verfare ich in Bezug auf «race» mit den Zuschreibungen «schwarz» und «weiss».

4 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 11.

5 Vgl. Spreen 2015, *Upgradekultur*.

6 Ferns 1999, *Narrating Utopia*, 115.

Pinocchio (1883),⁷ noch eine weitere Kunstfigur zu diesen «künstlichen Wesen», die im Rahmen didaktischer, kulturkritischer, philosophischer und feministischer Gedankenexperimente entstanden.

Rose ist nun allerdings ein «künstliches Mädchen» im übertragenen wie im wörtlich-materiellen Sinn. Sie hat, wie schon Céleste und Anaximander, keinen Familiennamen, der sie in familiären beziehungsweise verwandtschaftlichen Strukturen verorten (und fixieren) könnte; sie hat, wie Céleste, wenn auch aus ganz anderem Grund, keine «Herkunft» und Biografie im traditionellen Sinn, hat keine Eltern, aber, wie sich herausstellen wird, Dutzende von «Schwestern». Rose ist wohl kulturkritische Projektion, aber keine, die auf Restauration drängt. Und wenn sie auch symbolischen Charakter besitzt, so entzieht sie sich doch jeder eindeutig-allegorischen Deutung; wo Céleste für eine naturhafte Essenz steht, ist Roses Identität wandelbar, fluide und fragmentarisch. «Geboren» wird sie aus einem «Ei», Symbol von Fruchtbarkeit, Leben und Geburt; entstanden aber ist sie im Hightechlabor, als *Companion* produziert vom fiktiven japanischen Technokonzern *Sakora Solutions* im Rahmen eines neuen «Therapieprogrammes» für männliche Teenager, bei denen eine Entfremdung von der «Realität» durch zu viel Onlinezeit und, daraus resultierend, fehlende Empathie und Bindungsfähigkeit diagnostiziert wurden. Rose hat, wie ihrem neuen «Besitzer», dem Milliardärssohn David Sun, nur allzu bewusst ist, «a fiberglass skeleton under that creamy skin, and a CPU behind those eyes».⁸ Ihr Gehirn, ein Prozessor, der aufgrund von einprogrammierten Befehlen hochkomplexe Datenverarbeitung leistet, ist über Satellitenlink mit der Datenbank von *Sakora* verbunden. Eine eingebaute *Intimacy Clock* erlaubt oder versagt ihr sexuelle Kontakte: Vorzeitig von David berührt, versetzt sie ihm einen Elektroschock von 250 Volt.⁹ Sie verfügt über selbstreparierende *microbots* und diagnostische Warnfunktionen. Trotz ihres Hightechkörpers aber zeigt Rose Eigenschaften, die mit Menschlichkeit assoziiert werden: Sie ist lernfähig, kreativ, entwickelt eigene Interessen, Ansichten und sogar eine Ethik, die sich nicht mit Davids deckt. Kurz: Dieses «Mädchen», dessen «Ursprung» und Blumenname «Natürlichkeit» suggerieren, während ihr Körper ein technowissenschaftliches Konstrukt ist, gehört zur «Spezies» der Cyborgs.

Als «kybernetische Organismen, Hybride aus Maschine und Organismus, ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion»¹⁰ hat Donna Ha-

7 Flanagan (2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 60) liest *Girl Parts* als posthumanistische Variation der humanistischen *Pinocchio*-Erzählung und macht weitere intertextuelle Referenzen auf den Pygmalion-Mythos und E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) aus.

8 *Girl Parts*, 33.

9 Vgl. ebd., 38.

10 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 33.

raway die Cyborgs in ihrem (nicht nur) in den Kulturwissenschaften ebenso einflussreichen wie kontrovers diskutierten *Manifest für Cyborgs* beschrieben.¹¹ Ausgehend von den Cyborgs der feministischen Science-Fiction konzipierte Haraway die Cyborg¹² als «eine Fiktion [...], an der sich die Beschaffenheit unserer heutigen gesellschaftlichen und körperlichen Realität ablesen lässt»;¹³ als «verdichtetes Bild unserer imaginären und materiellen Realität, den beiden miteinander verbundenen Zentren, die jede Möglichkeit historischer Transformation bestimmen».¹⁴ Rund 30 Jahre später können auch Rose und ihre literarischen Gefährtinnen, Robin Wassermans Lia (*Skinmed*-Trilogie,¹⁵ 2008–2010) und Mary E. Pearsons Jenna (*The Adoration of Jenna Fox*, 2008)¹⁶ als «verdichtetes Bild» und als konkreter Ausdruck gegenwärtiger körperlicher und sozialer Erfahrungen gelesen werden. Auch ihnen ist nebst diesem kulturkritischen Potenzial, das sich als «phantasievolles Erkennen der Unterdrückung»¹⁷ äussert, ein transformativ-impulsiver Impuls eingeschrieben: Als Cyborgs machen sie transhumanistische und postfeministische Transformationsprozesse sichtbar und kritisch posthumanistische und feministische Emanzipationsbestrebungen denkbar. Bildhaftigkeit, Ausdruck konkreter Erfahrung und utopisches Potenzial verschränken sich in ihnen mit einer Ernsthaftigkeit und Ironie, wie sie schon Haraway sowohl als rhetorische Strategie als auch als politische Methode vorgeschlagen hatte.¹⁸ In diesem Kapitel untersuche ich deshalb, was ein feministisches Konzept der 1980er- und 90er-Jahre in den Cyborg-Romanen der gegenwärtigen Jugendliteratur macht, welche aktuellen Geschlechterdiskurse mit ihm verknüpft sind, und welche Pa-

11 *Ein Manifest für Cyborgs: Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften* erschien 1985 unter dem Originaltitel *Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's*. Zunächst erschien es in *Socialist Review* 80 (1985); eine frühere Version wurde 1984 auf Deutsch unter dem Titel *Lieber Kyborg als Göttin! Für eine sozialistisch-feministische Unterwanderung der Gentechnologie* (Das Argument. Sonderband 105, 66–84) publiziert. Vgl. *Die Neuerfindung der Natur*, 201, 225 und 235.

12 Ich folge hier den HerausgeberInnen, die in *Die Neuerfindung der Natur* von der Cyborg sprechen, wenn die feministische Erzählfigur gemeint ist.

13 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34.

14 Ebd.

15 Die *Skinmed*-Trilogie mit den drei Titeln *Skinmed*, *Crashed* und *Wired* wurde später in die *Cold Awakening*-Trilogie mit den Titeln *Frozen*, *Shattered* und *Torn* umbenannt. Ich behalte die Originaltitel meiner Ausgabe bei.

16 Ich berücksichtige in meiner Analyse nur den ersten Band der *Jenna Fox Chronicles*, da die Folgebände *The Fox Inheritance* (2011) und *Fox Forever* (2013) nicht mehr aus der Perspektive von Jenna erzählt werden, die Handlung 260 Jahre nach der in *The Adoration of Jenna Fox* erzählten Geschichte angesiedelt ist und vor allem andere thematische Schwerpunkte aufweist, die in dieser Untersuchung nicht vertieft werden können.

17 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34.

18 Vgl. ebd., 33.

thologiebefunde, Dystopien und Utopien mit den zeitgenössischen weiblichen Cyborgs verbunden werden. Dazu möchte ich zunächst anhand von Roses, so dann aber auch von Lias und Jennas Geschichten zeigen, um welche Art von «imaginärer Figur» und «gelebter Erfahrung» es sich bei der literarischen Cyborg jüngerer Future-Fiction für Jugendliche handelt, welche Form der feministischen Kritik geübt wird und welche feministischen Transformationsprozesse imaginiert werden. Insbesondere Cusicks *Girl Parts* und Haraways *Manifest* werden dazu aufeinander bezogen in einer Weise, die den zeitlichen Abstand, die unterschiedlichen AdressatInnen und die Gattungsdifferenzen zwischen Roman und Essay vorerst ignoriert, ehe diese Differenzen u. a. mithilfe der Haraway-Rezeption und aktuellen jugendliterarischen Texten diskutiert werden.¹⁹ Zentrale Bedeutung erhält dabei die Frage, ob sowohl das kritische als auch das utopische Potenzial, das Haraway der Cyborg attestiert hat, literarisch und geschlechterpolitisch fruchtbar gemacht wird.²⁰

Dem *Manifest für Cyborgs* in der Diskussion gegenwärtiger Texte so viel Bedeutung einzuräumen, mag kein unumstrittener Ansatz sein. Aber wenn Haraway in Bezug auf die Cyborgs, deren grösstes Problem es sei, «Abkömmlinge des Militarismus und patriarchalen Kapitalismus» sowie des «Staatssozialismus» zu sein, vermerkt, dass «illegale Abkömmlinge [...] ihrer Herkunft gegenüber häufig nicht allzu loyal [sind]», und daraus folgert: «Ihre Väter sind letzten Endes unwesentlich»,²¹ so gilt das meines Erachtens nicht für die «Mütter» aktueller Cyborg-AutorInnen und ihrer «Geschöpfe»: die Cyber- und Technofeministinnen der 1990er-Jahre. Ihr Diskurs hallt in heutigen Cyborg-Romanen, von *Girl Parts*, *The Adoration of Jenna Fox* und der *Skinmed*-Trilogie über Julianna Baggotts *Pure*-Trilogie (2012–2014) bis zu Marissa Meyers *Lunar Chronicles* (2012–2015) wider; er gehört zum *megatext*²² aktueller Science-Fiction wie Isaac Asimovs Roboter oder William Gibsons Cyberspace und soll auch hier zum Sprechen kommen. Denn aus diesem Diskurs, seinen Gedankenexperimenten und den Verletzungen und Hoffnungen, die aus ihm sprechen, speist sich letztlich die Frage,

19 Wiederholt in die Analyse einbezogen werde ich Victoria Flanagans 2014 erschienene Studie *Technology and Identity in Young Adult Fiction: The Posthuman Subject*, die keine dezidiert feministische Analyse vorlegt, aber den Komplex von Technologie, Posthumanismus und (weiblicher) Identität in Jugendromanen beleuchtet.

20 Wobei Singer kritisiert, dass es sich dabei um eine «vereinfachte Polarisierung» handeln könnte; diese führt sie auf Haraways «historisch unterkomplexe Sichtweise» zurück (Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 29 und 41).

21 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 36.

22 Damien Broderick (1995) beschreibt den *megatext* nach Roberts (2008, *Science Fiction*, 2 f.) als «the conglomeration of all those SF novels, stories, films, TV shows, comics and other media with which «SF fandom» is familiar»; er bilde den intertextuellen Bezugsrahmen der SF.

inwiefern die Cyborg, dieses hoffnungsvoll in den feministischen Diskurs eingebrachte Hybridwesen, auch und gerade heute einen Beitrag zu einer feministischen Kulturkritik und Utopiebildung leisten kann.

Von technosemantischen Wundern: Technologie- und Geschlechterdiskurse in John M. Cusicks *Girl Parts*

Gleich zu Beginn ihrer Existenz – «at three minutes old» – beschreibt der allwissende auktoriale Erzähler in *Girl Parts* Rose als «a techno-semantic marvel»;²³ ein technisch-semantisches Wunderwerk. Ebendiese Kombination von Technologie, Zeichenhaftigkeit und Wunderbarem²⁴ konstituiert die Cyborg als «Erkenntnis-hilfe», die, wie Bernhard Pörksen im Interview mit dem Computerwissenschaftler Joseph Weizenbaum postuliert, zur «anthropologischen Reflexion» zwingt.²⁵ Sie macht sie zu einer literarischen Figur, die erkundet, «was es bedeutet, in den Welten der Hochtechnologie verkörpert zu sein».²⁶ Die Kombination dieser drei Komponenten in einem Motiv ist eine häufige Strategie der Science-Fiction (im Folgenden SF), zu der auch die in diesem Teil der Untersuchung betrachteten Future-Fiction-Texte zählen.²⁷ Entgegen derjenigen Ansätze, welche «die» SF nicht ganz zu Unrecht als einen überwiegend männlichen, adoleszenten, an Maschinen orientierten Schreibstil fassen, sieht Adam Roberts eine zentrale Aufgabe der SF-Geschichtenschreibung gerade darin, die Gattung als einen Modus zu betrachten, durch den marginalisierte Gruppen einen (alternativen) Ausdrucksmodus fanden und finden – «as, for instance, with the many writers and readers of the genre who see it as a way of interrogating questions of gender [...] or [...] as a means of exploring issues of race [...]».²⁸ Cusick stellt seine Cyborg in ebendiese Tradition einer SF, die sich mit der Herstellung von Geschlecht durch spezifische Diskurse und Praktiken beschäftigt.

23 *Girl Parts*, 34.

24 Ich folge in Bezug auf das Wunderbare Simon Spiegel, der in *Die Konstitution des Wunderbaren* (2007) eine Poetik des SF-Films entwickelt und das Wunderbare aus der Theorie der Fantastik für die SF fruchtbar macht.

25 So die Aussage in Pörksen 2000, *Das Menschenbild der Künstlichen Intelligenz*, 280.

26 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 62.

27 Ich verzichte an dieser Stelle auf eine Darstellung bestehender Definitionsversuche und Gattungsbestimmungen, werde Aspekte der SF-Forschung aber anhand relevanter inhaltlicher, narratologischer und kulturkritischer Aspekte der Future-Fiction einbeziehen. Für eine prägnante Darstellung von SF-Definitionen, Gattungs- und Forschungsgeschichte vgl. Spiegel 2007, *Die Konstitution des Wunderbaren*, und Roberts 2008, *Science Fiction*; für eine Kulturgeschichte der SF vgl. zum Beispiel Luckhurst 2005, *Science Fiction*.

28 Roberts 2008, *Science Fiction*, 3.

Als Cyborg gehört Rose zusammen mit den Robotern und Androiden²⁹ zu den zentralen, für die SF konstitutiven *Nova*; jenen «wunderbaren», weil in Bezug zu «unserer» gewohnten Welt nicht realitätskompatiblen Elementen, die in der SF eine dominante Rolle einnehmen. Das *Novum* – nach Darko Suvin jene durch kognitive Logik validierte «novelty, innovation», welche die Narration der SF dominiere und ihr eigentliches Distinktionsmerkmal darstelle³⁰ – ist eine Neuheit, die zwar – anders als die magischen beziehungsweise übernatürlichen Wesen, Ereignisse und Motive der Fantastik – «keinen Bruch in der Ordnung der fiktionalen Welt» generiert, diese fiktionale Welt aber entscheidend prägt und gegebenenfalls auch verändert.³¹ Bei den Cyborgs aktueller Future-Fiction handelt es sich meist ganz klar um solche die fiktionale Welt verändernden, mit ihren Gesetzmässigkeiten aber grundsätzlich kompatiblen Nova. So werden die *Companions*, zu denen Rose zählt, als Teil eines neuen kommerziellen Erziehungsprogramms eingeführt, das sich noch in der Testphase befindet. Die in Robin Wassermans *Skinmed*-Trilogie vorgestellte Downloadtechnologie, mit deren Hilfe das Gehirn der Protagonistin Lia nach einem fatalen Autounfall gescannt und in einen synthetischen Körper heruntergeladen wird, wird als bahnbrechende – und von der fiktiven Zukunftsgesellschaft noch keineswegs akzeptierte – neue Technologie eingeführt. Obwohl die Transhumanisten des Technokonzerns *BioMax* bestrebt sind, die Technologie zu normalisieren, und euphemistisch von «life postdownload» sprechen, gehören die als *skinners* beschimpften «EmpfängerInnen» der Technologie – «Computers – *machines* – that hijacked human identities, clothing themselves in human skin»,³² wie Lia selbst zu Beginn über sie denkt – zu den sozial verfolgten AussenseiterInnen der Gesellschaft. Das *blue gel* schliesslich, das als artifizielle Zellbasis für Jenna Fox» «künstlichen» Körper in Mary E. Pearsons *The Adoration of Jenna Fox* dient, der ihren ebenfalls durch einen Autounfall tödlich verletzten

29 Stefan Höltgen (*Mensch-Maschinen*) unterscheidet in einem Artikel im Onlinemagazin *Telepolis* vom 30. Dezember 2009 zwischen dem *Roboter*, der als Arbeiter beziehungsweise «dienstbare Arbeitsmaschine» geschaffen ist und von einem Computer innerhalb oder ausserhalb seines Körpers gesteuert wird; dem *Androiden* als menschenähnlichem Roboter, der nicht oder schwer als Maschine erkannt werden kann, und dem *Cyborg*, der «(organische) menschliche Körper bezeichnet, die durch technische Apparaturen ergänzt werden». Vgl. www.heise.de/tp/artikel/31/31773/1.html (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019). Dieser Definition zufolge wäre Rose eine Androidin. Es wird sich noch zeigen, dass sie zu Beginn durchaus als solche gefasst werden kann; auch die mit dem Roboter verknüpfte Konnotation der «Arbeiterin» passt auf ihren Kontext. Rose entwickelt sich aber im Lauf der Erzählung zu einer Cyborg in Haraways Sinn, und auch Wassermans Lia und Pearsons Jenna, die rein technisch gesehen eher Androidinnen sind, entsprechen in ihrer Konzeption der feministischen Figur.

30 Vgl. Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, 63.

31 Vgl. Spiegel 2007, *Die Konstitution des Wunderbaren*, 42.

32 *Skinmed*, 33, Hervorhebung im Original.

organischen Körper ersetzt, ist zwar als lebenserhaltende Substanz erprobt und legalisiert. Die Kreation eines «künstlichen» Menschen auf der Basis von *blue gel* ist aber (noch) verboten und Jenna damit im Wortsinne illegal – sie ist, wie sie voller Selbstekel konstatiert, eine «illegal lab creation». ³³ Wenn Roberts in Bezug auf das Novum von einem «point of difference» spricht, der die Welten der SF von «unserer» gewohnten Welt unterscheidet, ³⁴ so ist diese Kategorisierung für die Cyborgs in doppeltem Sinne zutreffend – sie markieren nicht nur in Bezug auf die Welt der LeserInnen einen Wandel, sondern sind auch in ihrer eigenen Zukunftsgesellschaft «points of difference», ihre Körper Kampfschauplätze divergierender Diskurse und Grenzkriege.

Eine zentrale Rolle nimmt auch in diesen Romanen das Durchspielen der wissenschaftlichen und vor allem der sozialen Konsequenzen ein, die diese Nova für ihre Gesellschaft haben. ³⁵ Alle Nova beziehungsweise Cyborgs sind zwar «Wunderwerke», gehen aber aus den konkreten Technowissenschaften ihrer Gesellschaften hervor und werden entsprechend rationalisiert und kontextualisiert. Simon Spiegel argumentiert, dass sich «Wissenschaftlichkeit» zwar nicht als Kriterium für die Bewertung und Definition von SF und ihren Nova eignet, dass die Nova der SF aber, anders als die wunderbaren Ereignisse und Wesen aus Märchen, Fantastik und Fantasy, als «wissenschaftlich-technisch *plausibel*» und «*scheinbar* realitätskompatibel» inszeniert werden müssen, um eine Kontinuität mit unserer «realen» Welt behaupten, als ihre *Extrapolationen* gelten zu können. ³⁶ Das gilt auch für aktuelle Future-Fiction, in deren Zentrum die Extrapolation und kritische Diskussion gegenwärtiger Entwicklungen steht. Ihre alternativen beziehungsweise zukünftigen Welten sind, genau wie Suvin dies 1979 als notwendige Bedingung für die literarische SF geltend machte, durch die Interaktion von «estrangement and cognition» gestaltet: Das Zusammenspiel erkenntnisfördernder und verfremdender Elemente erlaubt den LeserInnen, den Bezug zur eigenen Lebensrealität herzustellen und Letztere mithilfe der Distanz, welche die Verfremdung generiert, kritisch zu reflektieren, um sie gegebenenfalls zu verändern. ³⁷ Durch «cognitive estrangement» werden die in der SF dargestellten Welten und Nova zum Spiegel und zum Katalysator, wie Suvin schreibt: «[...] the mirror is not only a reflecting one, it is also a transforming one, virgin womb and alchemical dynamo: the mir-

³³ Vgl. *The Adoration of Jenna Fox*, 187.

³⁴ Roberts 2008, *Science Fiction*, 4.

³⁵ Vgl. ebd., 9.

³⁶ Vgl. Spiegel 2007, *Die Konstitution des Wunderbaren*, 42–51, Zitate 47, Hervorhebungen im Original.

³⁷ Vgl. Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, vor allem 3–15, sowie Roberts 2008, *Science Fiction*, 7f.

ror is a crucible.»³⁸ Zugunsten der erkenntnisfördernden Plausibilität werden die technowissenschaftlichen Bedingungen, unter denen Rose, Lia und Jenna hergestellt werden, detailliert durch «pseudo-naturwissenschaftliches Vokabular»³⁹, vor allem aus dem Feld der Kybernetik, der Computertechnologie, Genetik und Robotik beschrieben. Ergebnis ist ein realistisch anmutender Modus, in dem das Novum zugleich als Symbol und als «material device» fungiert; es ist, so Roberts, «a symbol in terms of the text, but it is a concrete and material symbol that is integrated into a certain discourse of scientific possibility»⁴⁰.

Zentral erscheint hier nicht die Frage, wie «spekulativ» oder «extrapolierend»⁴¹ dieses materialistische Novum der Cyborg ist, auch wenn diese Frage (nicht nur) Jugendliche durchaus faszinieren und zu weiteren technischen, philosophischen und ethischen Erkundungen anregen dürfte. Wichtiger erscheint hier der Fokus sowohl klassischer SF als auch neuer Cyborg-Romane auf die materielle Welt («the material world»),⁴² die zur Produktionsstätte aktueller Cyborgs wird. Cyborgs werden, wie die HerausgeberInnen der 1995 publizierten Haraway-Anthologie *Die Neuerfindung der Natur* anmerken, «im Rahmen der herrschenden gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse hervorgebracht».⁴³ Entsprechend viel Raum wird auch in den neuen Romanen der Beschreibung dieser jeweiligen Welt eingeräumt – ihre soziokulturellen, ökonomischen und politischen Strukturen, ihre Herrschaftsformen, Diskurse, Kommunikationspraktiken, Technowissenschaft(en) und die aus ihnen resultierenden Lebensbedingungen und -erfahrungen werden genau beleuchtet.⁴⁴ SF ist, wie Dierk Spreen festhält, besonders am Bild des/der Cyborg interessiert, weil hier «in einem technologischen Kontext über die Zukunft des Menschen und seines Körpers spekuliert werden kann» und weil das Bild des/der Cyborg als einer Form der «technologische[n] Verbesserung des Selbst» als «medienkulturelle[r] Identitätsspiegel» eine Möglichkeit der «Selbstthematisierung» bietet, welche die «bestehende soziokulturelle Faktizität» reflektiert und also vor dem Horizont eines technokulturellen Optimierungsdispositivs zu sehen ist, das, so Spreens These, in westlichen Gesellschaften längst zum leitenden Paradigma geworden ist und zum «Alltag der sozialen Entwürfe» gehört.⁴⁵

38 Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*, 5.

39 Spiegel 2007, *Die Konstitution des Wunderbaren*, 47.

40 Roberts 2008, *Science Fiction*, 6.

41 Zu extrapolierender und spekulativer SF vgl. Spiegel 2007, *Die Konstitution des Wunderbaren*, 45 f.

42 Roberts 2008, *Science Fiction*, 14 f.

43 Hammer/Stieß 1995, *Die Neuerfindung der Natur*, Anmerkungen, 202.

44 Vgl. zu dieser Charakteristik der SF auch Roberts 2008, *Science Fiction*, 14–16.

45 Vgl. Spreen 2015, *Upgradekultur*, zum/zur Cyborg 27–38 und 91–104, Zitate 91 und 103 f.

In dieser technologisch-materiellen Welt besitzt die Cyborg durchaus symbolische Qualität. Aber nicht nur sind SF-Symbole, im Gegensatz etwa zu Allegorien, aufgrund ihres beschränkten Korpus offen für ständige Um- und Neudeutungen;⁴⁶ sie sind, als ihre symbolischen Manifestationen, auch fest mit der konkreten Welt verankert, in der sie sich materialisieren. SF, so Roberts, «reconfigures symbolism for our materialist age».⁴⁷ Anders als Céleste, die, als Allegorie konzipiert, mit einer einzigen Deutungsmöglichkeit oder zumindest starken Vorzugslesart⁴⁸ aufgeladen wird, als Bild aber ebenso gut in einem anderen Kontext funktionieren würde, in dem von der Zerstörung der Natur und dem Wunsch nach Restauration die Rede ist,⁴⁹ zeugt Rose als «verdichtetes Bild» im Sinne Haraways von dem, was «als Erfahrung der Frauen»⁵⁰ in einem spezifischen kulturellen Kontext zu betrachten ist. Im Zentrum ihrer Erfahrungen stehen die Zumutungen von Geschlechtsidentität und hierarchischem Geschlechterverhältnis. Erstere aber lässt sich nach Judith Butler nie «aus den politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen, in denen sie ständig hervorgebracht und aufrechterhalten wird»; und Letzteres beruhe nie auf Unterdrückung, die «eine einzigartige Form besitzt, die in der universalen oder hegemonialen Struktur des Patriarchats bzw. der männlichen Herrschaft auszumachen sei»; die Analyse müsse vielmehr den «spezifischen Vorgehensweisen der Geschlechterunterdrückung (*gender oppression*) in den konkreten kulturellen Zusammenhängen Rechnung [...] tragen».⁵¹ «Der Versuch, den Feind in einer einzigen Gestalt zu identifizieren, ist nur ein Umkehr-Diskurs, der unkritisch die Strategie des Unterdrückers nachahmt, statt eine andere Begrifflichkeit bereitzustellen.»⁵²

Auch Roses Erfahrung entspringt keinem universellen beziehungsweise universalisierten Prinzip der Unterdrückung. Cusick siedelt ihre Hervorbringung im Kontext einer postfeministischen, hochtechnologischen, materialistischen und dezidiert westlichen Konsum- und Informationsgesellschaft mit ausgeprägter Konzernmacht und einem prekären Geschlechterverhältnis an; in einer «Hyper-

46 Vgl. Roberts 2008, *Science Fiction*, 12–14, speziell 14: «Symbolism opens itself up to a richness of possible interpretation, where allegory maps significance from one thing on to one other thing.»

47 Roberts 2008, *Science Fiction*, 15.

48 Vgl. Hall (1973) 1999, *Encoding/Decoding*.

49 Zentral ist die Wirkung von Célestes Körper als Seismograph bedrohlicher ökologischer Entwicklungen und als Gradmesser der Bemühungen, die Lage zu verbessern. Eine rationalistische Erklärung ihres Zustands und eine genaue Analyse der Gesellschaftsstrukturen sind für die intendierte Wirkung dieses Bildes nicht von Belang.

50 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34.

51 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 18 f. und 33, Hervorhebungen im Original.

52 Ebd., 33. Zum kolonisierenden Gestus feministischer Kritik bezüglich der Totalisierung von Geschlechterunterdrückung vgl. ebd.; sie bezieht sich unter anderem auf Gayatri Spivak.

kultur kommerzialisierter Sexualität»,⁵³ wie Angela McRobbie sie bezeichnen würde. Dieser Pathologiebefund zumindest drängt sich bereits während eines Gesprächs zwischen David und seinen Freunden auf, die in der – offenbar nicht allzu fernen – Zukunftsgesellschaft der fiktiven Kleinstadt Westtown, Massachusetts, sozialisiert werden:

Artie brushed the crumbs off his pants. "So she said we should meet up at the Solomon Pond Mall on Saturday."

"This your Internet girlfriend?" Clay asked.

"Yeah, the Viking."⁵⁴

"I thought she wasn't real," David said. The others didn't seem to hear him.

"Damn, I don't know," Clay said through a mouthful. "Picking up chicks on the Web feels lame, but I'd love to get some boob on Thanksgiving break."

Artie laughed. "Dude, you can't have *some* boob."

"What?"

"You can't have *some* boob. Boob is not a quantity you can have *some* of." [...]

Clay chuckled. "What do you mean you can't have *some* boob? You can have *some* ass ..."

Artie laughed so hard he spilled the bag of peanuts.⁵⁵

In dieser sexistischen, postfeministischen Kultur sind Frauen rechtlich zwar gleichgestellt, sind im Alltag aber in Bezug auf ihren (Geschlechts-)Körper nicht nur einem als selbstverständlich erachteten «Optimierungsgebot»⁵⁶ unterstellt, sondern werden auch sexuell verdinglicht und im Rahmen einer Warenlogik buchstäblich konsumiert, wobei es für sie gilt, sich dieser Logik zu unterwerfen, um an den ihnen im Gegenzug in Aussicht gestellten Freiheiten, etwa der omnipräsenten spezifisch weiblichen Konsumkultur und einer der männlichen vermeintlich gleichgestellten sexuellen Freiheit, zu partizipieren.⁵⁷ Wie Laurie Penny in ihrer materialistischen Analyse des gegenwärtigen «Fleischmarkts» festhält, wird Weiblichkeit in diesem Kontext zu einer Marke – «a brand, a narrow and shrinking formula of commoditised identity which can be sold back to women who have become alienated from their own power as living, loving, labouring beings».⁵⁸ Eine zentrale Eigenschaft dieser Geschlechterkonformität sei, dass das Selbst und die Körper von Frauen «are culturally policed as sites of potential rebellion», indem sie gezähmt, marginalisiert und in fragmentierten Teilen im Rah-

53 McRobbie 2010, *Top Girls*, 40.

54 Diese spezifische *Viking* ist ein weiblicher Avatar: «They were automated, without any real people controlling them.» (*Girl Parts*, 29f.)

55 *Girl Parts*, 200. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

56 Vgl. Villa 2011, *Sexy Bodies*, 17.

57 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*, 40.

58 Penny 2010, *Meat Market*, 4.

men einer merkantilen Erotik («mercantile eroticism») vermarktet würden.⁵⁹ Mit Baudrillard hält Penny fest, dass «disembodied parts, particularly of women, are fetishised as symbols of a sexuality that they [women, M. K.] cannot access».⁶⁰ Arties und Clays «Locker Room Talk» ist Symptom dieser merkantilen Erotik, die Frauen als fragmentierte, entindividualisierte Körper sieht.

Im Rahmen dieser Objektivierung und Kommodifizierung spielen die neuen Technologien eine zentrale Rolle, wie Victoria Flanagan feststellt: «The novel constructs technology within a patriarchal paradigm, where the «connectedness» of modern life (violent video games, webcams that enable men to secretly record and objectify women for their own prurient pleasure) is responsible for the subordination of women.»⁶¹ Diesem Argument wäre entgegenzusetzen, dass die neuen Technologien keineswegs verantwortlich für, wohl aber mit konstitutiv sind in den Prozessen und Fabrikationen, in denen die «neue» Subordination von Frauen produziert und zementiert wird. Im Kern wirft *Girl Parts* die Frage auf, wie Geschlecht und Heteronormativität produziert und aufrechterhalten werden, und zwar konkret in postfeministischen, neoliberalen Technokulturen, deren Ökonomien von diesen Fabrikationen profitieren. Die Repräsentation dieses Konstruktionsprozesses in einer von der Kybernetik inspirierten, «pseudowissenschaftlichen» Rhetorik hat also nicht allein den Zweck, die Figur beziehungsweise das Novum für die LeserInnen zu rationalisieren. Vielmehr ist Roses materielle Rationalisierung literarische Strategie *und* Thema der Erzählung. Nur als materielles Symbol vermag sie Auskunft zu geben über Sexualität, Produktion, Reproduktion, Arbeit, Kommunikation und Vernetzung in einer Cyborgkultur, in der Maschine und Organismus machtvoll verkoppelt sind⁶² und diese Verkopplung sowohl Alpträume als auch utopische Visionen generiert.

Aktuelle literarische Cyborgs zu untersuchen, bedeutet deshalb, nicht allein zu fragen, welche euphorischen oder ängstlichen Spekulationen und Extrapolationen mit ihren Inszenierungen verknüpft sind, sondern, um mit Bellanger zu sprechen, «nach ihren spezifischen Lebensbedingungen zu forschen» und die «unterschiedlichen Umgangsweisen» mit ihnen herauszuarbeiten.⁶³ Zu diesen Lebensbedingungen und Umgangsweisen, genauer: zu Cusicks doppeltem, ebenso ironischem wie ernsthaftem Spiel,⁶⁴ gehört, dass er seine Cyborg-Figur mittels

⁵⁹ Ebd., vor allem 1–10, Zitate 3 und 9.

⁶⁰ Ebd., 9.

⁶¹ Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 61.

⁶² Vgl. Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34.

⁶³ Vgl. Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 55 f., Zitate 56.

⁶⁴ Ironie handelt laut Haraway (*Ein Manifest für Cyborgs*, 33) immer «von Humor und ernsthaftem Spiel» und «von der Spannung, unvereinbare Dinge beieinander zu halten».

der Kybernetik, die «organische Systeme und komplexe technische Apparate in einer identischen Sprache der Informationsverarbeitungsprozesse [beschreibt]»,⁶⁵ nicht nur rationalisiert, sondern sie mithilfe dieser Sprache, die spätestens seit den Cyberpunk-Romanen der 1990er-Jahre fest in der Rhetorik der SF verankert ist, zugleich in Jean Baudrillards These von der *Semiokratie*, der Dominanz der Zeichen, einbettet. Diese These projiziert er auf seine fiktive Zukunftsgesellschaft, wo er sie zum einen satirisch als wiederkehrendes Argument kulturpessimistischer Diskurse entlarvt, zum anderen aber selbst für eine Kulturkritik nutzt, die Geschlechterhierarchien enthüllt. Ehe die Sprache daher auf den kulturkritischen Gehalt von Cusicks Cyborg-Universum kommt, scheint ein Blick auf seine Karikatur kulturkritischer Ressentiments angebracht.

Hyperreale Zeichenwelten, so meinen Baudrillard und in seinem Sinne Davids Psychologe Dr. Roger, sind in postindustriellen Gesellschaften an die Stelle konkret erfahrbarer Wirklichkeit getreten; *Simulationen* haben «den Zugang zur sinnlichen und unmittelbaren Wahrnehmung der Welt verschüttet». Die Medien treten dabei als systembegründende und -verstärkende Faktoren auf.⁶⁶ Entsprechend wird Davids gesamte Welt von Beginn an als Zeichenwelt inszeniert; ihre gesellschaftliche, imaginäre wie materielle Realität narrativ virtualisiert. Als Sprössling des Konzernchefs von *Sun Enterprises* verbringt er seine Schulzeit mit webbasierten Lektionen am Personalcomputer – «part of the headmaster's directive to <prepare young men for the modern virtual workplace>» (2) – und trifft seine Freunde als Avatar im Cyberspace. Unter den Augen seines Vaters fühlt er sich «like he was a bug in the system» (20), und sein Geist gerät schon mal in einen «feedback loop» (34). Am liebsten beschäftigt er sich stundenlang mit der Erfindung seines Vaters: dem *Sony Triptych*, einem Computer, dessen drei Monitore interagieren und dessen Zeichen nur noch aufeinander, nicht mehr auf aussertextuelle Referenten verweisen:

Each monitor scanned and responded to the others, so when David image-searched the new Cadillac Pinnacle on Monitor 1, Mon2 splashed the latest stats from Gearhead.com. Mon3 responded with a vid of Gearhead's top model, Cynthia Sundae, washing a Caddy in her bathing suit, and so Mon1 answered with condom ads. It went around and around, over and over again. (iii)

In diesem «Simulakrum» ist Simulation, wie Baudrillard argumentiert, nicht länger «that of a territory, a referential being or a substance» – sie ist selbst das «Reale»: «It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.»⁶⁷

65 Schlich 1998, *Vom Golem zum Roboter*, 550.

66 Vgl. Baudrillard (1981) 1994, *Simulacra and Simulation*; Baudrillard 2011, *Der symbolische Tausch und der Tod*, sowie erläuternd Blask 1995, *Jean Baudrillard zur Einführung*, 23 (Zitat).

67 Baudrillard 1994, *Simulacra and Simulation*, 1.

Wie das Narrativ suggeriert, geht Davids Empathie im Spektakel, dem Spiel der Zeichen flöten, er verliert jegliche Handlungsfähigkeit: Als er über den *Tryptich* «from Scarface to Al Capone to James Cagney to James Dean and finally to StarryEyedStranger42.blogspot.com» (iv) gelenkt wird, schenkt er dem live per Videoblog übertragenen Selbstmord eines jungen Mädchens kaum mehr Aufmerksamkeit als der Zeichenfolge von Cadillac Pinacle, autowaschendem Model und Kondomwerbung: «Nora died on Monitor 2. The image was so clear, David could see her eyelids flutter. He didn't know how to react (the monitors did: MON1 flashed a webpage of Fast Meds for Low Prices).» (iv) Ähnlich wie Vivienne Muller dies mit Baudrillard in Bezug auf die Reaktion der Capitol-Bevölkerung in Suzanne Collins' *Hunger Games* feststellt, für die das Leiden der Tribute lediglich ein Medienereignis, die Tribute selbst nur Zeichen ohne Referenten darstellen, und die aufgrund der Maskierung realen Leidens und der damit einhergehenden Unterminierung der ethischen Perspektive kein Mitgefühl mit ihnen empfinden,⁶⁸ stellt David keine Beziehung zu dem sterbenden Mädchen her, das er im «realen» Leben sogar aus der Schule kennt. Und sieht daher auch keinen Handlungsbedarf: «Intervening had simply never occurred to him.» (24)

Die Diagnose des Schulpsychologen, der, wie sich später herausstellt, auf der Gehaltsliste des *Sakora*-Konzerns steht, um das neue Programm in den Schulen an den Mann zu bringen, lautet denn auch: «you're too removed from real life.» «Disassociated» und «disconnected» sind weitere Schlagworte (25), in denen Baudrillards These nachhallt und zugleich, ironisch aktualisiert, in den Kontext einer virulenten Pathologisierung männlicher Jugendlicher verortet wird. Dass diese Pathologisierung sowohl ins Argumentarium kulturkritischer Ressentiments gegen das digitale Zeitalter und seine «entmenslichende» Wirkung gehört als auch Teil einer oft beschworenen «Krise der Männlichkeit» ist, die im Rahmen neoliberaler Transformationsprozesse «den Mann» als optimierungsbedürftiges Krisenwesen konstruiert oder aber «den Jungen» im Rahmen einer «boy crisis» als Bildungs- und Systemverlierer inszeniert,⁶⁹ macht der Erzähler wiederholt deutlich: Die jungen Männer dieser Zukunftswelt werden auf Initiative der Konzerne und der mit ihnen verbundenen Institutionen als problematische Subjekte konstruiert, denen kommerzielle Rehabilitationsprogramme zur Resozialisierung verhelfen sollen. So meint die als Behavioristin autorisierte Dr. Paula Love in einem Videotutorial, in dem *Sakora* die Vorteile des *Companion*-Programms preist, programmatisch:

68 Vgl. Muller 2012, *Virtually Real*.

69 Zur Inszenierung krisenhafter Männlichkeit vgl. das Kapitel *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*, zum Diskurs der «boy crisis» vor allem Wannamaker 2008, *Boys in Children's Literature and Popular Culture*, zu beidem die Analysen in den Kapiteln *Apokalyptischer Traditionalismus* und *Postapokalyptischer Geschlechterkampf*.

«In our digital age, interpersonal relationships are increasingly crowded out by electronic distractions.» (41) Der Erzähler kommentiert diesen Pathologiebefund sogleich ironisch, indem er ihm eine überspitzte Darstellung der entfremdenden Wirkung moderner Zeichenwelten folgen lässt: «A boy David's age ran in front of a green screen, pretending to duck the images of computer monitors, cell phones, and game systems dive-bombing his head. «I feel so disassociated!» the boy shouted. «Disassooooociated!»» (41) Das Gespräch, in dessen Verlauf David mit *Disassociation* diagnostiziert und ins *Companion*-Programm aufgenommen wird, findet in Dr. Rogers Büro statt, das ebenfalls einer multimedialen Zeichenwelt gleicht – «Dr. Roger's diplomas loomed like an array of television sets» (21) – und in das Davids Eltern per Telefonkonferenz zugeschaltet werden. Der «open dialogue», den Dr. Roger ankündigt, kommt während der gesamten Krisensitzung nicht zustande, weil Davids Mutter die Technologie nicht beherrscht und sich mit Standardfloskeln in den leeren Raum äussert: «David, baby, if you can hear me, this is your mother and we love you very much.» (21 f.) Die Therapie, die David verordnet wird, um diesem entfremdenden Spiel referenzloser Zeichen zu entkommen und reale menschliche Beziehungen aufzubauen – «It's designed to help young men like yourself learn to reconnect. It will help you forge strong human relationships» (26) – beruht schliesslich selbst auf einem zeichenhaften «learning tool»: Rose. Mit ihrer Lieferung schliesst sich der Kreis: Porträtiert wird eine hyperreale Gesellschaft, in der transnationale Konzerne, Bildungsinstitutionen und Familien allesamt teilhaben am gewinnträchtigen Wettbewerb der Zeichen. Obwohl es zum ironischen Spiel des Romans gehört, Baudrillards Theorem als Teil eines intertextuellen Zitiersystems zu inszenieren und kulturkritisches Wehklagen über «our modern age» (25) nicht nur zu karikieren, sondern gar als Bestandteil einer spätkapitalistischen Marktlogik zu entlarven, die mit der Produktion von «Authentizität» Geschäfte macht, nimmt der sich stets mit ironischen Kommentaren einmischende Erzähler die Nöte der ProtagonistInnen durchaus ernst. Noras Selbstmord im Prolog gehört, obschon in distanzierter Stil verfasst – der die distanzierte Haltung der ZuschauerInnen spiegelt – und ohne Einblick in die Gefühle und Gedanken der jungen Frau geschildert, zu den erschütterndsten Passagen des Romans.⁷⁰ Der Erzähler beschreibt Nora und ihr Zimmer, das ihre Lebensphase zwischen Kindheit und Erwachsenwerden, aber auch ihre Einsamkeit spiegelt, in zahlreichen Details, und gibt ihrem Leiden und ihrem Tod in einer vermeintlich referenzlosen Zeichenwelt damit Gewicht (i–iii). Wenn das

70 Flanagan (2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 63) konstatiert, dass hier das Thema weiblicher Objektivierung vorausgenommen wird: «Female bodies are constructed in this opening as a spectacle for male viewers.»

«Simulakrum», in dem die Figuren in *Girl Parts* leben, auch eine Zeichenwelt in Baudrillards Sinne, eine «Kopie ohne Original» ist, eine «Darstellung, die sich auf ein reales Vorbild zu beziehen scheint, diese Referenz aber nur noch simuliert»,⁷¹ dann sind die Konsequenzen, welche die ProtagonistInnen zu tragen haben, doch ganz und gar real. Gerade *weil* dieses «Simulakrum» oder, so Baudrillard, «*The desert of the real itself*»,⁷² die *einzig* «reale» Welt ist, die Cusicks ProtagonistInnen kennen, ist es diese Welt, die sie verletzt – und auch tötet. Dass Nora Vogels Tod bei der Gedenkfeier wiederum zu einem «Spektakel» wird, das mit ihrem Leben und Sterben nichts zu tun hat und in einem Austausch bedeutungsloser Zeichen mündet,⁷³ ist wiederum nicht als Affirmation kulturpessimistischer Aussagen über die entmenslichende Wirkung moderner Medien und ihrer Zeichensysteme zu lesen: Vielmehr entpuppt sich das *soziale* System als kommunikations- und beziehungsfeindlich.

Die Unfähigkeit zur Interaktion wird denn auch nicht oder nicht primär auf die neuen Medien als «systembegründende und -stabilisierende Faktoren» zurückgeführt. Andere Kommunikationssysteme erweisen sich als ebenso untauglich. So versucht Davids Mutter auf spiritualistischem Weg mit ihrer toten Zwillingsschwester Kontakt aufzunehmen und produziert beim Versuch, deren Lichtbotschaften zu entschlüsseln, sinnlose Worthülsen (80). Davids Kontrastfigur Charlie, die zweite von drei Fokusfiguren, der sich nur «off the grid» (7), im computerlosen Häuschen seines Vaters und im Wald wohl fühlt, verliert vollständig den Kontakt zu seiner Umwelt und ist, zumindest zu Beginn des Romans, die vielleicht isolierteste Figur überhaupt: «This was Charles utopia – a world without people.» (4) Die «Natur» selbst, die in de Fombelles *Céleste*, in Westerfelds *Uglies*-Serie und streckenweise auch in Collins' *Hunger Games* als Ort der Selbstfindung, Heilung und authentischen Begegnung inszeniert wird, wird in derselben Sprache wie die virtuellen Netzwerke charakterisiert: «Every branch, bug, and pebble was connected in a grand plan.» (4) Als Charlie eine Auswahl von Männerzeitschriften zu Rate zieht, um sich für sein erstes Date aufzubereiten, endet er als «leathery, woolly moth, smelling (due to the combination of cologne and moisturizer) like roasted bananas» (13). Selbst das in anderen kulturkritischen Schriften und zahlreichen Jugendromanen des letzten Jahrzehnts so vehement als «Supermedium» gefeierte Buch⁷⁴ beziehungsweise die Literatur ver-

71 Griem 2013, *Simulakrum*, 690.

72 Baudrillard 1994, *Simulacra and Simulation*, 1, kursiv im Original.

73 Konkret handelt es sich um eine Vogelbrosche; sie soll auf Nora verweisen, indem sie ihren Namen aufnimmt; die Verbindung zum Mädchen stellt aber niemand her, weshalb sich die Brosche auch keiner anstecken will.

74 Vgl. Lötscher 2014, *Das Zauberbuch als Denkfigur*. Lötscher zeigt die Tendenz, das Buch als

liert in *Girl Parts* die Stellung als idealisiertes Leitmedium.⁷⁵ Kurz: Die drei Kapitel *vor* der Geburt der Cyborg drehen sich um die Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation und gipfeln in Charlies und Rebeccas ironisch auf die Gattung von Geschlechter-Kommunikationsratgebern anspielenden Versuch, beim ersten Date eine gemeinsame Sprache zu finden:

They spoke the same language, but their English was like Mandarin to Morse code. Their body language was no better. Rebecca sent signals Charlie didn't understand. When she leaned across the table to tease the fringe of his jacket, she was saying, "Charlie, aren't my breasts fantastic?" But Charlie heard, "Your clothes are intriguing, tell me more about them!" When she moved her shoulders to the music, she meant, "I love this song. Ask me to dance!" But Charlie thought she meant, "I'm so bored, I'm fidgety." And at the end of the night, when she squeezed his hand and smiled sadly over the electric candle, meaning, "I'm sorry we didn't really hit it off," Charlie heard, "Now would be a good time to lean over and kiss me." (16f.)

Dass die Kommunikation misslingt, liegt weniger an der Hyperrealität der dargestellten Welt als an den impliziten Geschlechternormen, die sich in den omni-präsenten Genderstereotypen reproduzieren. Auch wenn sich die ersten drei Kapitel des Romans sehr explizit mit der Unmöglichkeit echter zwischenmenschlicher Verbindung – *connection* – beschäftigen, liegt die mangelhafte Kommunikationsfähigkeit der dargestellten Gesellschaft offensichtlich nicht in ihrer technoinduzierten Hyperrealität begründet. Stattdessen wird die kapitalistische Konsumgesellschaft selbst als ausgesprochen oberflächlich, hierarchisch und misogyn inszeniert, ihre Diskurse als von rigiden Verhaltensimperativen und Geschlechterstereotypen dominiert entlarvt. Neue (Kommunikations-)Technologien werden in diesem Kontext weder per se als emanzipatorisch oder gar utopisch inszeniert. Anders als etwa in Cory Doctorows Roman *Little Brother* (2008), in dem sie als Instrument von politischem Aktivismus, Widerstand und Befreiung gefeiert und durchaus auch idealisiert werden,⁷⁶ stimmt der Roman nicht in jene «Fortschrittseuphorie» ein, vor der Computerwissenschaftler Joseph Weizenbaum angesichts von Haraways feministischer Cyborg-Vision warnt: «Man hofft auf die Maschinen als Hilfsmittel der Emanzipation, verlagert ein soziales

Supermedium von Kreativität, Ort der Vermittlung zwischen Innen- und Aussenwelt und Verschmelzung von Lesen und Leben zu feiern und in einem Diskurs, der im Feuilleton vor allem als Untergang der Buchkultur abgehandelt wird, als Leitmedium wieder zu etablieren, anhand von Fantasyromanen für Jugendliche auf.

75 Vgl. zum Beispiel *Girl Parts*, 16: «Rebecca talked about her interests, which were theater and Romantic literature. [...] She preferred Shaw to Beckett, Lerner and Loewe to Rodgers and Hammerstein, and had no time for Stanislavski. She tossed these names out naturally, but to Charlie they were as foreign as the menu's squiggles. Gibberish.»

76 Vgl. auch Ullmann 2014, «*The First Days of a Better Nation*».

Problem – den ewigen Konflikt zwischen Mann und Frau – ins Technische und behauptet, es besitze auch eine technische Lösung.»⁷⁷ Dass sich neue Kommunikationstechnologien nicht per se dazu eignen, die sozialen Verhältnisse zu verbessern, zeigt eindringlich Noras Selbstmord. Ihre letzten Worte und die einzigen, die einen minimalen Einblick in ihr Innenleben gewähren, richtet sie an die Online-Community, die den auf ihrem Blog angekündigten Selbstmord live mitverfolgt: «*I'd like to thank you all*», she said to the eye. *I can't tell you how much it means to me you came tonight.*» (ii)

Weit davon entfernt, neue Technologien per se als Lösung für soziale Probleme vorzuschlagen, hütet sich *Girl Parts* aber auch vor ihrer Dämonisierung. Wie Victoria Flanagan feststellt, entstehen seit den 2000er-Jahren vermehrt Jugendromane, die den in der dystopischen Jugendliteratur der vorhergehenden Jahre geäußerten Ängsten vor einer Kompromittierung des Humanen und dem Verlust subjektiver Individualität und Autonomie angesichts eines posthumanen Zeitalters positiv besetzte posthumanistische Narrative einer fruchtbaren und ermächtigenden Verbindung von Mensch und Technik gegenüberstellen: «Although each of these texts acknowledges that technology has the potential to render human subjects abject, they also highlight the ways in which young people might achieve agency through their interactions with technoscience.»⁷⁸ Entsprechend entwirft auch Cusicks Roman eine Gesellschaft, deren soziale Beziehungen durch die gesellschaftlichen Wissenschafts- und Technologieverhältnisse sowohl *gespiegelt* als auch *geformt*, aber weder im utopischen noch im dystopischen Sinn *determiniert* werden. Die Welt, in der die ProtagonistInnen leben, entspricht Haraways Cyborg-Welten, «die vieldeutig zwischen natürlich und hergestellt changieren».⁷⁹ Es ist eine Welt, die wimmelt von «theoretisierte[n] und fabrizierte[n] Hybride[n] aus Maschine und Organismus»;⁸⁰ jenen «Chimären» also, die machtvoll und auf intime Weise mit den Maschinen verbunden sind, mit denen sie arbeiten, kommunizieren, sich unterhalten – und dank denen sie überleben. Diese Maschinen lassen, wie Haraway schreibt, «die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgeleiteter und aussengesteuerter Entwicklung [...] höchst zweideutig» erscheinen.⁸¹ Während die im Roman anthropomorphisierten Maschinen «quicklebendig» wirken und Davids *Tryptich* immerhin mit Hilfsvorschlägen auf Noras Selbstmord reagiert, verhalten sich die Menschen «beängstigend träge» und bleiben angesichts

77 So die Aussage in Pörksen 2000, *Das Menschenbild der Künstlichen Intelligenz*, 280.

78 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 2.

79 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34.

80 Ebd.

81 Ebd., 37.

der humanen Katastrophe, die sich vor ihren Augen abspielt, stumm und passiv.⁸² In dieser Welt ist die Sehnsucht nach einer ›Rückkehr zur Natur‹ entweder obsolet geworden oder aber, wie sich an Charlies Rückzugsversuchen erkennen lässt, zum Scheitern verurteilt. Sie ist damit ein idealer Geburtsort für die Cyborg, der, anders als den kulturkritischen Projektionen des romantischen Kindes und der Frau als ›disruptive force‹ kein humanistisches Restaurationsprojekt eingeschrieben ist. Die Cyborg ist laut Haraway nicht Teil einer ›Heilsgeschichte‹:⁸³ Weil sie ›keine Ursprungsgeschichte im westlichen Verständnis‹ besitzt und daher ›die Stufe ursprünglicher Einheit, den Naturzustand im westlichen Sinn‹⁸⁴ überspringt, würde sie (im Gegensatz zu Céleste) ›den Garten Eden nicht erkennen‹⁸⁵ und nicht dorthin ›zurückkehren‹ geschweige denn jemanden dorthin ›zurückführen‹ wollen. Doch obwohl sie ihr kein Restaurationsprojekt mitgegeben hat, hat Haraway die Cyborg als eine Diagnostikerin und Kulturkritikern entworfen, die vielfältige Transformationsprozesse anregen könnte. Und diese Eigenschaften sind Rose von Beginn an eingeschrieben.

Die effektvolle Verschränkung von Symbolik und materieller Rationalisierung im Novum der Cyborg, ihre Verortung in einer hochtechnologischen kapitalistischen Konsumgesellschaft und Semiokratie, der Ausdruck damit verbundener weiblicher Erfahrungen und der damit einhergehende kulturkritische Anspruch lassen sich anhand von Roses erstem Auftritt im Roman demonstrieren – jenem Moment, in dem *Sakora Solutions* Roses ›Ei‹ in der Auffahrt von David Suns Villa abgesetzt hat, die Cyborg ›zum Leben erwacht‹ ist und unter Davids bewunderndem Blick, aus dessen Perspektive die Begegnung geschildert wird, Gestalt annimmt.

She was unbelievably, unspeakably hot.

David hat taken Sakora's online personality test – favorite movie, most embarrassing memory, even really private stuff like "How many times a day do you masturbate (on average)? But there'd been no "Do you prefer redheads?" or "Are you a tits man or an ass man?"

The Companion wasn't just beautiful; she was *his* kind of beautiful. Tumbling red hair, pouty mouth, emerald eyes, and that small, soft body he liked. With his crew, David hollered after spindly supermodel types. But privately he liked girls round in all the right places. And this girl was round in all the right places.

This "girl." There was a fiberglass skeleton under that creamy skin, and a CPU behind those eyes. But she stared back at him, eyes fixed to his, lips slightly parted, as if *he* was the miracle of science. David was speechless. He stepped forward, swaying slightly. He never felt awkward in front of girls, but this was somehow different. *Say*

82 Zitate vgl. ebd.

83 Ebd., 35.

84 Ebd.

85 Ebd., 36.

something! David's mind, faced with unfamiliar territory, became a feedback loop, asking itself over and over again what to do. None of his trusty icebreakers seemed right, and so David resorted to a default, the lamest thing imaginable: a handshake.

Meanwhile, in Rose's brain, nothing was that complicated. If David's mind was a loop, Rose's mind was an arrow. It pointed to David. The rest of reality, whatever didn't fall along the length of the arrow, was insignificant.

A satellite link connected Rose to a data bank at Sakora HQ in Japan. As her emerald eyes passed over the lawn, information queued for access. GRASS. FLOWER POT. STAIRS. DRIVEWAY. TREE. Each node was the center of its own web. TREE connecting to GREEN, POPLAR, SEASONS, PAPER ... This complex veil, pierced by Rose's unwavering arrow, was a techno-semantic marvel. And yet at three minutes old, her thoughts were as simple as Dr. Roger's red wooden bird dipping its beak into a glass of water over and over and over.

David extended his hand. Without hesitation Rose shook it, and as she did, spoke a message: "Hello, David. My name is Rose. It is a pleasure to meet you. We are now entering minute two of our friendship. According to my Intimacy Clock, a handshake is now appropriate."

"Oh! Uh, OK. I ..."

"As we get to know each other, we'll have access to more intimate forms of expression." Here Rose cocked her hip and winked. "And I *am* looking forward to getting to know you better."

Inside Rose's brain, *mmonroe.exe registered *complete*.

(33–35, Hervorhebungen/SCHRIFTÄNDERUNGEN im Original)

Bereits in diesem Abschnitt wird Cusicks Spiel mit der Bild- und Zeichenhaftigkeit der Cyborg ersichtlich. Nicht nur werden in dieser Erstbegegnung sowohl Roses Informationsverarbeitungssystem als auch Davids Gedankengänge und Verhaltensmuster in der Sprache der Kybernetik dargestellt und gedeutet. Im Alter von drei Minuten besitzt Rose den Status eines Zeichens, das lediglich auf *einen* imaginären Referenten verweist: den männlichen Traum von der perfekten Gefährtin, die all *seine* Wünsche und Sehnsüchte erfüllt. Indem sie «*his* kind of beautiful» personifiziert, repräsentiert Rose auf der Handlungsebene Davids erotische Imagination, die aber keine rein individuelle ist, wie er glaubt: Die ihr einprogrammierten Verhaltensmuster entlarven vielmehr die Konventionalität aller Zeichen und der ihnen zugrunde liegenden Systeme, zu denen auch das Zeichensystem Geschlecht gehört, das durch ständig wiederholte Bezeichnungspraktiken und performative Akte hergestellt, validiert und gefestigt wird. Rose entpuppt sich somit als Zeichen, das hegemoniale Begriffe von Weiblichkeit repräsentiert und zugleich performativ herstellt.⁸⁶ Mehr noch: Geschlechtsidentität selbst erweist sich im Sinne Butlers als «eine Art ständiger Nachahmung [...], die als das

86 Zur Verbindung von Performanz und Repräsentation vgl. von Hoff 2005, *Performanz/Repräsentation*.

Reale gilt»;⁸⁷ ›Weiblichsein‹ wird in der Tradition von Geschlechterdiskursen seit den 1990er-Jahren, initiiert durch Butlers These von der Performativität von Geschlecht, als kulturelle Performanz dekonstruiert. Was Rose betrifft, so haben popkulturelle Ikonen wie Marilyn Monroe und die personifizierte Kochmarke Betty Crocker⁸⁸ bei der Konstruktion der ›idealen‹ Frau, ihrer Schönheit, Tugenden und Fähigkeiten Patin gestanden. Durch die ›Aufführung‹ der ihr einprogrammierten Geschlechtersprache und entsprechender Verhaltensmodelle, die sie bis in die kleinsten Gesten hinein beherrscht, ordnet sich Rose zunächst brav in die ihr zugedachte Position im Geschlechterzeichensystem ein und schreibt es im Dienst politischer und ökonomischer Interessen weiter. Die Parodie des weiblichen ›Geschlechtscharakters‹ durch eine ihn imitierende Cyborg spiegelt bei Cusick also nicht bloss das hegemoniale Frauenbild, sondern verweist zugleich auf den zeichenhaften und performativen Charakter von Geschlecht. Mit ihrer Performanz verkörpert Rose zwar den Inbegriff einer ironisch reproduzierten, postfeministischen Weiblichkeit; diese aber besitzt, wie an ihrem Cyborg-Körper bereits an dieser Stelle deutlich gemacht wird, keine Essenz im Sinne eines (biologischen) ›wahren‹ Kerns, sondern stellt, wie der weibliche ›Geschlechtscharakter‹, eine kulturelle Konstruktion dar.

Mit derlei Konstruktionen des Subjekts ›Frau‹ aber geht, um Butler zu zitieren, auch eine ›unvermeidliche Regulierung und Verdinglichung der Geschlechterbeziehungen‹ einher, indem das weibliche Subjekt, ›this girl‹, seine ›Stabilität und Kohärenz nur im Rahmen der heterosexuellen Matrix‹ gewinnt.⁸⁹ In noch tiefer greifendem Mass als Katniss, die für das Capitol-Publikum auch erst dann wirklich in Erscheinung tritt, als sie in Bezug zu Peeta gesetzt und als Objekt seines Begehrens konstruiert wird, wird Rose von Anfang an durch ihre Programmierung auf David und die an fixen Parametern orientierte, auf der ›zwanghafte[n] Praxis der Heterosexualität‹⁹⁰ beruhenden Beziehung zu ihm definiert. Die Welt ausserhalb des Pfeils, der die vorgegebene Orientierung des Begehrens innerhalb dieser heterosexuellen Matrix absteckt, ist für die intendierte Konstitution ihrer Identität belanglos. Auch als Rose ihren Link zu *Sakora* im Verlauf der Handlung kappt, bleibt ihre Fixierung auf David stabil; selbst die abtrünnige *Sakora*-›Mechanikerin‹ May Poling, an die Rose sich mit ihrem Problem wendet, kann ihr nicht helfen, zu tief eingeschrieben ist das regulierte Begehren: ›May told Rose that David was too close to the heart of her. Removing him would be like remo-

87 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 8.

88 ›She sliced his sandwich and slid the plate across the counter. *bettycrocker.exe registered complete.‹ (36)

89 Vgl. Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 21.

90 Ebd., 220.

ving her heart. Clip that wire, and everything would go dark.» (190) Schon ehe der Roman diesbezüglich so explizit wird, führt Rose als Symbol für die Macht von Geschlechternormen und als konkretes materielles Novum der SF auf bildliche, bereits jungen LeserInnen zugängliche Weise vor, wie Geschlecht und Geschlechterhierarchien produziert und reguliert werden und sich darüber hinaus oft in einem Besitzverhältnis manifestieren. Als sie nämlich kurz nach der Erstbegegnung in der Küche zugange ist, beginnt David mit der Kultivierung des entsprechenden männlichen Blicks auf das weibliche Objekt: «It was hard not to stare at her, especially when she bent over to reach a low shelf. At first he looked away whenever she caught him, but eventually he just stared. She seemed to want him to. And she was *his*, after all.» (37f.)

Als Roboter mädchen, Automate oder «Puppe» wird Rose nicht dazu erschaffen, selbst Subjekt oder Akteurin zu sein. Vielmehr soll sie die «Andere» beziehungsweise das Objekt repräsentieren, von der sich der «Eine» in seiner Subjekthaftigkeit abheben, bejaht und bestätigt fühlen soll. Sie soll durch ihre Abhängigkeit seine Autonomie spiegeln, ihm dabei helfen, seine Individuation voranzutreiben, sich über «die» und «seine Natur» resp. «die Biologie» zu erheben und seinen auf Selbstkontrolle und Geisteskraft beruhenden Subjektstatus zu festigen.⁹¹ Sadie Plant skizziert dieses Narrativ, das Mannwerdung mit dem Bemühen um Selbstkontrolle und Vorherrschaft verbindet und die Frau als Ressource setzt, mit Luce Irigaray als Prozess, in dem die Frau als das «Andere» «has never been the subject, the agent of this history, the autonomous being», sondern in dem sie fungierte als «*a mirror for man, his servant and accommodation, his tools and his means of communication, his spectacles and commodities, the possibility of the reproduction of his species and his world*», kurz: als «*man's natural resource for his own cultural development*».⁹² Innerhalb dieser «Logiken und Praktiken der Herrschaft» ist, wie Haraway in ihrer Kritik westlicher Individuationserzählungen betont, «das Selbst [...] der Eine, der nicht beherrscht wird, und dies durch die Knechtschaft der Anderen weiss».⁹³ Strukturiert werden diese Herrschaftsbeziehungen durch Dualismen, die sich trotz historisch spezifischer Konfiguration «hartnäckig durchgehalten» haben; als wichtigste dieser «problematischen Dualismen» nennt Haraway «Selbst/Andere, Geist/Körper, Kultur/Natur, männlich/weiblich, zivilisiert/primitiv, Realität/Erscheinung, Ganzes/

91 Zur feministischen Diskussion dieses Narrativs vgl. zum Beispiel Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 34f. und 66f.

92 Plant 1999, *The Future Looms*, 111, Hervorhebungen M. K.

93 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 67.

Teil, HandlungsträgerIn/Ressource, SchöpferIn/Geschöpf, aktiv/passiv, richtig/falsch, Wahrheit/Illusion, total/partiell, Gott/Mensch».⁹⁴

Sakoras Produktionslogik, die hinter Roses Konstruktion steht, folgt dieser Herrschaftspraktik, übernimmt die sie konstituierenden Dualismen und bedient sich dabei der ersten Ordnung oder Repräsentationsform der «Simulakren», die Baudrillard beschreibt. Diese beruht auf dem Prinzip der *Imitation*, indem die Signifikanten vorgeben, über einen aussertextuellen Weltbezug zu verfügen, Stellvertreter für ein Bezeichnetes zu sein, die (ideale) Natur zu imitieren, während die «natürliche» Beschaffenheit der Dinge durch eine synthetische, unvergängliche ersetzt wird.⁹⁵ Rose ist, wie die (romantische) Automate, als spielerische Partnerin des Menschen konzipiert; sie soll zugleich Abbild und Idealgestalt sein und den Menschen imitieren, um ihm als «learning tool» (26) und Ressource zu dienen und Fragen nach seinem Charakter, seiner Seele und der Unterscheidung zwischen Sein und Schein aufzuwerfen.⁹⁶ Die Unterscheidung zwischen «Realem» und «Simulacrum» soll dabei grundsätzlich bestehen und bei genauerem Hinsehen auch sichtbar bleiben; Davids Wissen um Roses «Artifizialität», das sich mit Momenten der Illusion abwechselt, zeugt von der Wirkkraft dieser Dialektik.⁹⁷ Der Frau/Maschine kommt die Funktion zu, männliche Individuation sowohl voranzutreiben als auch die damit verbundenen Entfremdungsprozesse zu dämpfen: «besänftigt nur durch die imaginierte Ruhe im Schoß der Anderen», kann sich das männliche Subjekt ganz der «Geburt des Selbst» verschreiben.⁹⁸ So sieht es das parodierte, humanistisch-didaktische Ideal vor.

Zusammenfassend liesse sich sagen, dass Rose als materielles Symbol mit ihrem zeichenhaft-materiellen, «künstlichen» Körper jene Praktiken einer patriarchal-kapitalistischen «Herrschaft über all jene, die als *Andere* konstituiert werden und deren Funktion es ist, Spiegel des Selbst zu sein»⁹⁹, entlarvt. Diese ihr eingeschriebene kulturkritische Funktion ist mit der Artikulation einer Reihe von Pathologiebefunden verbunden, die im Folgenden betrachtet werden.

94 Ebd.

95 Vgl. Baudrillard 2011, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 92–98, sowie Blask 1995, *Jean Baudrillard zur Einführung*, 26 f.

96 Vgl. Baudrillard 2011, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 98 f.

97 Vgl. *Girl Parts*, 38: «Maybe this was all a joke. This was no robotic girlfriend. This was a beautiful chick hired by a company [...]»

98 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 66.

99 Ebd., 67, Hervorhebung im Original.

Die ‹Cyborg-Barbie› als Kulturkritikerin

Die ‹Puppe›, die innerhalb der genannten Dualismen westlich-humanistischer Individuationserzählungen für das Andere, den Körper, das Weibliche, die Erscheinung, die Ressource, das Geschöpf, den passiven Part und die Illusion steht, ist zur Verbildlichung kapitalistischer Herrschaftsverhältnisse wie geschaffen. Denn «im Anblick der Puppe konnte sich das Subjekt spiegeln, sich seiner Selbst mittels der Objektivierung versichern».¹⁰⁰ Für David geht diese Rechnung zunächst auf, denn Rose spiegelt ihm tatsächlich lediglich sein (bereits übergrosses) Selbst. Bei der Erstbegegnung schaut sie ihn an «as if *he* was the miracle of science»; später nennt sie ihn «awesome» (38), und es dauert nicht allzu lange, bis David sich in der Begegnung mit ihr ganz ungeniert im eigenen Spiegelbild sonnt:

“You’re the best thing in my life,” he said once, surprising himself. [...]

“You’re the best thing in *my* life.”

He looked at her over his sunglasses, smiling. “I guess I kind of like who I am when I’m with you. I like *how* I like you. Is that weird?”

“I think it makes perfect sense.” (87, Hervorhebung im Original)

David spiegelt hier exakt jene Diskurse, welche die Frau im Rahmen einer «Ergänzungstheorie» als ‹natürliche› Ressource des Mannes denken, als Katalysator seiner Vervollkommnung, als Spiegel und Gegenbild, als sinn- und kulturstiftendes Rätsel.¹⁰¹ Sozialisiert auf dem ‹Fleischmarkt› des 21. Jahrhunderts, ist David aber natürlich noch an einem anderen ‹Gebrauch› der ihm zur Verfügung gestellten ‹Puppe› interessiert. Ihn interessiert Rose nicht primär als Erzieherin und Seelengefährtin; sie ist in erster Linie Projektionsfläche seiner erotischen Wünsche und Objekt seiner sexuellen Fantasien. Wie Rudolf Drux mit Klaus Theweleit (1977) geltend macht, zählt die Automatenfrau der westlichen Kulturgeschichte zu den «fundamentalistischen *Männerphantasien*»; zu jenen «weibliche[n] Maschinenkörper[n]», die «durch männliche Ängste und/oder Sehnsüchte belebt [werden]».¹⁰² Und ganz bestimmt tut auch Rose dies im Rahmen des fiktionalen Kontextes, in dem sie produziert wird – ob sie nun als für den Konsum zurechtgestutzte Ware, als Erzieherin und Spiegel des jungen Mannes oder als erotische Gespielin imaginiert wird. Cusick aber inszeniert Rose als materielles Zeichen, das diese Männerfantasien wie im obigen Dialog ironisch entlarvt, und als ‹Wunderwerk›, das, wie Haraway es für die Cyborg hoffte, «die Informatik der Herr-

¹⁰⁰ Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 58.

¹⁰¹ Vgl. dazu Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, diskutiert im Kapitel *Die Offenbarungsfunktion der Apokalypse und ihre geschlechterpolitischen Narrative*.

¹⁰² Drux 2006, *Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen*, 32 f., Hervorhebung im Original.

schaft zum Kampf herausfordert»¹⁰³. Bereits die Allmachtsfantasien der Romantik, (künstliches) Leben zu schaffen, trugen nach Bellanger «Unsicherheiten in Bezug auf Subjekt-Objekt-Beziehungen» in sich; der Traum, sich Ebenbilder zu schaffen und das Eigene auf ein «verwandtes Anderes» zu projizieren, drohte immer schon umzukippen in die beunruhigende Vorstellung, dass sich diese Kunstfiguren selbständig machen und gegen ihre Schöpfer wenden könnten.¹⁰⁴

Doch im Blick lag ein zweifaches Risiko. Zum einen kann das Auge getäuscht werden, die Puppe kann für den Menschen und der Mensch für die Puppe gehalten werden. Zum anderen schwebt im Anblick der Puppe die Gefahr, dass da jemand zurückschaut und das Spiegelspiel des Subjekts unterbrochen wird.¹⁰⁵

In Robin Wassermans *Skinned*-Trilogie bringt Lia diese Ambivalenz auf den Punkt, wenn sie die Ausschlussmechanismen, denen sich die sogenannten *skinners* ausgesetzt sehen, als die soziale Folge einer Angst vor dem Verlust menschlicher Einzigartigkeit und Identität deutet, als, wie Stefan Herbrechter schreiben würde, einen auf die «Maschine» projizierten verzweifelten «Anthropomorphismus», eine «narzisstische Projektion auf Darstellungsformen des «Anderen»», mit denen der Mensch sich noch im Zuge seiner Posthumanisierung in die Formen des Posthumanen einzuschreiben sucht, und den aus diesen Bemühungen resultierenden «Lebensformen» sowohl Faszination als auch Angst entgegenbringt.¹⁰⁶ «The orgs demand that we imitate humanity, they *designed* us to do so – and then they attack us for claiming an identity that's not our own»,¹⁰⁷ erklärt Lia einer Gruppe junger *mechs*, die sich für ein Leben unter «ihresgleichen» und abseits der «menschlichen» Community entschieden haben. «The orgs set us up to fail. They punish us for imitating humanity; they punish us for rebelling against the illusion.»¹⁰⁸ Lia drückt damit auch aus, was geschieht, wenn das «Andere» sich nicht mit einer Rolle als Spiegel begnügt, sondern als Subjekt wahrgenommen werden will.

Auch in *Girl Parts* bahnt sich, wenn auch auf weit humorvollere Weise, die «Gefahr» einer Blickumkehr und einer Umkehrung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses an, als Roses Blick auf David erstmals in den Fokus gerät. In den sieben ersten Kapiteln dominieren Passagen, in denen der auktoriale Erzähler abwechselnd Davids und Charlies Perspektive wiedergibt, um dann wieder einen Schritt zurückzutreten und ihr Verhalten ironisch zu kommentieren. Im achten Kapitel *The Party*, das als Wendepunkt der Erzählung fungiert, steht Roses Perspek-

103 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 71.

104 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 57.

105 Ebd., 58.

106 Vgl. Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 68.

107 *Crashed*, 17, Hervorhebung im Original.

108 Ebd., 19.

tive erstmals über längere Passagen hinweg im Zentrum. Der Umstand, dass die bereits zuvor stark akzentuierte Gesellschaftsanalyse nun aus der Perspektive der Cyborg selbst erfolgt, generiert jene «newness of perspective», die Roberts dem Novum als zentrale Funktion attestiert.¹⁰⁹ Im Rahmen dieser Hinwendung zu Roses Perspektive wird die bis dato ironisiert präsentierte Subjekt-Objekt-Beziehung und die damit verbundene sexistische Objektivierung in Roses begierlichem Blick erstmals explizit umgekehrt: «They moved arm in arm across the drive, David in his starched yellow shirt and ripped jeans. To Rose, he looked more wonderful than usual – crisper, as if fresh from the package. She wondered if there were boy Companions, and if they looked like David.» (92) Abgesehen davon, dass ihre «unschuldige» Frage den Umstand entlarvt, dass der ultrakapitalistische Markt durch die Objektivierung von Frauen männliche Fantasien bedient, während Männer selbst in weit geringerem Ausmass als Objekte des (weiblichen) Begehrens verdinglicht werden, macht sich Rose vorerst weder selbstständig, noch wendet sie sich gegen ihre Schöpfer, die so klar auch gar nicht definiert sind. Dennoch wird die Unterscheidung zwischen «Realem» und «Imitation», «echtem» und «künstlichem» Menschen schon an dieser Stelle problematisch. Während *sie* äusserst schnell lernt, ihr Vokabular erweitert und *ihn* bezüglich Kreativität und Kommunikationsfähigkeit bald übertrifft, bleibt *er* träge seinen Verhaltensmustern verhaftet. Rose wiederum bleibt bei aller Neugier, mit der sie schon bald der Welt begegnet, und bei allen Versuchen, selber schöpferisch tätig zu werden,¹¹⁰ gemäss ihrer Programmierung stark auf David fixiert und ist bemüht, ihm die Zeit zu versüssen, während der ihre *Intimacy Clock* auf eine erste erotische Begegnung hintickt. Für die LeserInnen aber leistet sie in der Zwischenzeit (kulturkritische) Aufklärungsarbeit. Denn schon bald beginnt sie damit, ihre Umgebung genau zu beobachten, und auf der Party, die sie mit David besucht, zeigt sich der volle kulturkritische Gehalt dieser Beobachtungen:

He led her to the edge of the room, positioned her against the doorframe so they were visible to the rest of the party, and leaned in. “Fun, right?”

Rose saw other couples doing the same – the girl against the wall, the boy with his arm around her. She slouched and smiled, mimicking them. “Yes.” [...]

Rose examined the other girls. She noticed their imperfections, the flaws in their skin, the asymmetry of their faces. She was more beautiful, certainly. They tottered on their heels, had applied their makeup clumsily, and worst of all, they were inattentive to their boys. She was a better girlfriend. She felt David’s arm tighten around her

109 Roberts 2008, *Science Fiction*, 14.

110 So betätigt sie sich in einer humorvollen Wiederaufnahme von Baudrillards Unterscheidung zwischen «Simulakren» erster und zweiter Ordnung als Künstlerin, indem sie zunächst Hunderte von Origami-Vögeln produziert (85) und dann die Naturgemälde anderer Künstler kopiert (86).

waist and leaned into its support. She brushed her hair over her shoulder and fixed him with a smoldering gaze. (93 f.)

Nach Geschlechtsidentität und Begehren wird hier durch Roses naive Imitation auch die mit diesen Konstrukten verknüpfte Heteronormativität ihrer Gesellschaft als diskursiv-performatives Konstrukt entlarvt, das Frauen nicht nur marginalisiert und verdinglicht, sondern sie ausserdem gegeneinander ausspielt. Innerhalb dieser Wettbewerbslogik adaptiert Rose die Weiblichkeitstechnologie der postfeministischen Maskerade: Sie betreibt aktiv die Produktion ihrer Selbst und steckt zugleich «das Terrain der beruhigenden Weiblichkeit»¹¹¹ ab; sie wird, wie dies auch an Rebecca, einer weiteren zentralen Figur des Romans vorgeführt wird, zu einer der «gnadenlosen Richterinnen ihrer Selbst», unterwirft sich «den Selbsttechnologien [...], die für das spektakulär Weibliche konstitutiv sind» und tritt daher in jenes Licht, das diejenigen hervortreten lässt, die gegenwärtigen Anrufungen privilegierter weiblicher Subjekte nachkommen (müssen), um am neuen Geschlechtervertrag teilzuhaben.¹¹²

Das «Symbolische», das McRobbie mit Rückgriff auf Lacan und Butler als «Grundlage der patriarchalen Autorität» bestimmt, gouvernementalisiert sich laut McRobbie in gegenwärtigen postfeministischen Kulturen, indem es sich auf verschiedene Instanzen verteilt. Insbesondere die Konsumsphäre agiert McRobbie zufolge einen Teil jener Autorität aus, die durch (queer-)feministische Kritik und weiblichen Erfolg einer Bedrohung ausgesetzt war, indem sie in Form von Schönheit, Mode, Körperkult etc. «für junge Frauen zu einer Institution der Autorität und der Beurteilung wird. Die wachsende Bedeutung der obligatorischen Weiblichkeitsrituale und eine Intensivierung der vorgeschriebenen heterosexuell codierten Formen von Lust und Spass gehören zu den wichtigsten Elementen dieses dezentrierten Symbolischen.»¹¹³ An Roses Bemühen, die heteronormativen Selbstinszenierungsstrategien der anderen Partygäste zu imitieren, indem sie speziell feminin konnotierte Gesten der Verführung und Unterwerfung übernimmt, werden eben diese Regierungstechniken sichtbar, die Individualisierungsprozesse formen, die «Matrix des heterosexuellen Begehrens» erneut absichern und zugleich den inferioren Status von Frauen trotz ihrer rechtlichen Gleichberechtigung und ihrer ökonomischen Bedeutung als Arbeiterinnen und Konsumentinnen perpetuieren¹¹⁴.

Die postfeministische Maskerade, die Rose verkörpert, ist als «ein hochgradig selbstreflexives Mittel» sichtbar, «mit dem junge Frauen dazu aufgefordert wer-

111 McRobbie 2010, *Top Girls*, 104.

112 Vgl. ebd., 95.

113 Vgl. ebd., 95 f., Zitat 96.

114 Vgl. ebd., 96 f.

den, sich an der Restabilisierung normativer Geschlechterrollen zu beteiligen»¹¹⁵. Sie bedienen sich dieser Strategie, um einerseits teilhaben zu können an den Privilegien hegemonialer Männlichkeit und andererseits die sexuelle Identität und Attraktivität nicht einzubüssen:

Die neue Maskerade lenkt die Aufmerksamkeit bewusst auf ihre Konstruiertheit und ihre Performativität. Die postfeministische Maskerade, verkörpert in der Figur der so genannten Fashionista, ist eine selbstreflexive Strategie, die ihren Verzicht auf Zwang herausstellt, ein perfekt gestyltes und frei gewähltes Weiblichkeitskostüm. Aber der theatrale Charakter der Maskerade [...] illustrieren (sic!) ein weiteres Mal, wie schon die klassischen Hollywood-Komödien, die Verwundbarkeit, die Zerbrechlichkeit, die Unsicherheit und die tief sitzenden Ängste von Frauen: ihre Panik davor, durch ihr In-Erscheinung-Treten als Frauen das männliche Begehren zu verwirren.¹¹⁶

In *Girl Parts* bedeutet dies, dass Rose nicht nur vorführt, *wie* Weiblichkeit in einer postfeministischen Gesellschaft hergestellt wird, sondern auch, wie sie *selbstreflexiv* hergestellt wird – als Strategie, die um die Fiktionalität von Weiblichkeit weiss, sie (durchaus) ironisch, aber keineswegs subversiv inszeniert, und so den Anschein erweckt, es handle sich um eine freiwillige Selbstverortung in traditionellen Geschlechterhierarchien und -ausdrucksformen.¹¹⁷ Rose ist sich dieser Performativität von Geschlechtsidentität, Begehren und der heterosexuellen Matrix, in die sie sich einordnet, zu diesem Zeitpunkt nur halb bewusst, auch wenn ihre ständigen Rückversicherungsversuche durchaus die von McRobbie angeführten Ängste vor Zurückweisung offenbaren. Umso effektvoller aber reflektiert sie diese Konstrukte in der Verkörperung der Maskerade nach aussen. Und umso deutlicher spiegelt sie als materielles Zeichen einen Prozess, in dem Frauen, nachdem sie dank feministischen Bemühungen zumindest auf rechtlicher Ebene gleichgestellt am öffentlichen Leben partizipieren können, wieder als Zeichen eingesetzt werden.¹¹⁸ Mehr noch: Sie selbst nimmt die Funktion einer Autoritäts- und Bewertungsinstanz ein, wenn sie sich nicht nur konstanter Selbstbewertung unterzieht, sondern im Mode- und Schönheitskosmos der Party auch gewissen Subjekten die Anerkennung versagt. Die postfeministische Maskerade generiert damit unter der Illusion der Wahlfreiheit nicht nur eine neuerliche Unterwerfung *von* Frauen, sondern auch eine Verdrängung von Solidarität *unter* Frauen, die mit ihrem vermeint-

¹¹⁵ Ebd., 100.

¹¹⁶ Ebd., 103.

¹¹⁷ Vgl. zur «ironischen, pseudofeministischen Distanz» der postfeministischen Maskerade ebd., 99–102.

¹¹⁸ Vgl. ebd. McRobbie argumentiert mit Butler, dass Frauen in der Maskerade eine Position als «Subjekt in der Sprache» anstatt als «Frau als Zeichen» begehren, die neue Maskerade sie aber als Zeichen wieder einsetzt.

lich selbst gewählten, scheinbar individuellen «In-Erscheinung-Treten»¹¹⁹ so beschäftigt sind, dass sie weder die Notwendigkeit noch das Bedürfnis verspüren, dem neuen Geschlechterregime, das die Bedingungen dieses «In-Erscheinung-Tretens» festlegt, mit kollektiver Kritik zu begegnen. Rose führt diesen Mechanismus vor, wenn sie von David die Bestätigung ihres «Marktwertes» einfordert: ««Would you rather be here with anyone else?» «Not a chance.»» (94)

Die Party kulminiert schliesslich in einer ersten sexuellen Begegnung zwischen Rose und David, die von Roses *Intimacy Clock* gewaltsam unterbrochen wird. Diese erlaubt ihr und David nämlich nach wie vor keinen Sex, auch wenn das Verlangen offensichtlich bei beiden gross ist:

He closed his eyes and kissed her again, a proper French kiss. Her soft lips moved against his. She moaned. He opened his eyes again. Her face glowed. It was glowing in the dark. So was his. Their cheeks were translucent, like kids with flashlights in their mouths.

“Jesus.” He wiped drool from his chin. His lips were numb.

“Don’t stop.”

“I can’t.”

“No,” she moaned into his shirt.

“You’re not ready yet. You’re shocking me.”

“But I *feel* ready.” (97f.)

Die Passage lässt sich nicht nur als Kommentar zu gegenwärtigen Praktiken lesen, das Begehren junger Frauen zu regulieren,¹²⁰ sondern ganz spezifisch auch als Kritik an einer jugendliterarischen Tendenz, die, wie Seifert argumentiert, speziell im Anschluss an Stephenie Meyers *Twilight*-Serie weibliche Abstinenz und «Jungfräulichkeit» idealisiert.¹²¹ Während etwa viele skandinavische, deutsche und französische Romane das Begehren junger Frauen als existenziellen, auch ermächtigenden Aspekt des Erwachsenwerdens darstellen und sexuelle Erlebnisse auch ausserhalb fester Beziehungen als lustvoll und nicht selten als befreiend geschildert werden,¹²² tun sich viele amerikanische Romane nach wie vor schwer mit einer wertfreien, positiven Darstellung von Teenager-Sexualität, speziell mit derjenigen von Mädchen.¹²³ Die in *Girl Parts* parodistisch inszenierte Domestizierung weiblicher Lust zeigt sich nicht nur in zahlreichen Fantasy-Romanen, die dem Muster von Stephenie Meyers *Twilight* folgen, sondern auch in Liebesromanen wie etwa Colleen Hoovers zweiteiligem *New York Times*-Bestseller

119 Ebd., 107.

120 Vgl. die Ausführungen im Kapitel *Ambivalenzen der Sichtbarkeit*.

121 Vgl. Seifert 2015, *Virginity in Young Adult Literature*.

122 So etwa Hilde K. Kvalvaag in *Prison Island* (2012), Jenny Jägerfeld in *Easygoing* (2016) oder Anna Freytag in *Den Mund voll ungesagter Dinge* (2017).

123 Vgl. dazu insbesondere Kokkola 2013, *Fictions of Adolescent Carnality*.

Slammed und *Point of Retreat* (beide 2012), in der das sexuelle Verlangen der 18-jährigen Layken nach ihrem jungen Englischlehrer und Nachbar Will so lange gezügelt werden muss, bis er eine neue Stelle gefunden und die Beziehung dadurch auf eine legitime Basis gestellt hat.¹²⁴ Diese Enthaltensamkeit, so suggeriert der Text, hat für eine Vertiefung der emotionalen Basis ihrer Beziehung gesorgt, die Layken am Ende dazu befähigt, mit Will zusammen sowohl ihren eigenen als auch seinen kleinen Bruder aufzuziehen. Sexualität wird hier unerbittlich an die Befähigung zur Mutterschaft geknüpft. Andere Romane, wie etwa Lauren Strasnicks *Nothing Like You* (2009), ein bewegendes Porträt einer nach dem Tod ihrer Mutter orientierungslosen 16-Jährigen, zeichnen anhand des Mikrokosmos der Highschool ein durchaus kritisches Bild des sexuellen Doppelstandards – sie enden aber dennoch mit der Betonung der Gefahren, denen sich junge Frauen aussetzen, welche die eng gezogenen Grenzen der hegemonialen Sexualmoral überschreiten.¹²⁵ Rose wiederum macht die Erfahrung, dass ihr Begehren durch den ihr einprogrammierten Kontrollmechanismus geradezu gewaltsam eingeschränkt wird. Sie ist, um mit Laurie Penny zu sprechen, für «sterile sexual display» und «erotic orthodoxy» geschaffen,¹²⁶ für die sexuelle Performanz zugunsten eines (zahlenden) Kunden, nicht für individuellen sexuellen Genuss.¹²⁷ Ihr erotisches Kapital dient der Profitsteigerung des Konzerns; über ihre Sexualität hingegen darf sie nicht selber bestimmen. Weil Rose nie eine andere als die auf die Befriedigung eines Gegenübers ausgerichtete Sexualität kennengelernt hat, Sexualität nur als Performanz und Selbstverdinglichung kennt, erstaunt es auch nicht, dass sie Davids Forderung, für ihn nach dem Vorbild von *True Lies* zu strippen – “No touching. Just ... you. Getting naked” (98) – bereitwillig nachkommt, und es erstaunt ebenso wenig, dass sie seine aus dieser «Selbstpornografisierung»¹²⁸ resultierende Erregung genießt und als ermächtigend empfindet – «loving the effect she was having on him» (99).

In ihrer Analyse der gegenwärtigen *girlie-girl*-Kultur weist Peggy Orenstein darauf hin, dass schon kleine Mädchen im Rahmen der sie umgebenden Spielzeug-, Fernseh-, Musik- und Schönheitsindustrie und einer «hypergendered childhood» eine unschuldig anmutende «play-sexiness» erlernen, die bereits starke Züge von

124 Vgl. Hoover 2012, *Slammed*.

125 So generiert Hollys Affäre mit dem liierten Mitschüler Paul eine Trennung, eine Mobbingkampagne und einen vorübergehenden Bruch mit ihrem Kindheitsfreund Nils, der nicht mehr mit ihr spricht; Nils' und Pauls eigenes promiskuitives Verhalten wird von Holly zwar mehrfach kritisch zur Kenntnis genommen, erfährt aber auf Handlungsebene keine negative Sanktionierung (vgl. Strasnicks 2009, *Nothing Like You*).

126 Penny 2010, *Meat Market*, 1 und 8.

127 Vgl. zu dieser Form der sexuellen Regulierung ebd., 10f.

128 Villa 2012, *Pornofeminismus?*, 244.

Selbstobjektivierung enthalte und eben jene Sexualisierung des Mädchens vorbereite, die sie auf- beziehungsweise fernzuhalten vorgäbe.¹²⁹ In *Living Dolls* kommt Natasha Walter zum selben Schluss, wenn sie feststellt, dass kleine Mädchen «nicht nur mit Puppen spielen», sondern sich «vielmehr nach dem Bilde ihres Lieblingsspielzeugs formen» sollen: «In einer noch vor einer Generation undenk바aren Weise hat es das Marketing erfolgreicher Spielzeugmarken auf geniale Weise geschafft, die Puppe und das reale Mädchen zu verschmelzen.»¹³⁰ Zwar wurden Mädchen, wie Walter fortführt, «schon immer dazu angehalten, in der Selbstverschönerung einen wichtigen Teil ihres Lebens zu sehen». Heute allerdings würden sie «zudem schon in sehr jungen Jahren mit einer Flut von Botschaften überschwemmt, die suggerieren, dass es sehr wichtig ist, sexuelle Anziehungskraft zu entwickeln».¹³¹ Wie Orenstein mit dem Psychologen Stephen Hinshaw festhält, handelt es sich dabei um eine Sexualisierung, mit der die emotionale Reifung nicht mithalten kann:

Girls pushed to be sexy too soon can't really understand what they're doing. And that, Hinshaw argues, is the point: they do not – and may never – learn to connect their performance to erotic feelings or intimacy. They learn how to act desirable but not how to desire, undermining rather than promoting healthy sexuality.¹³²

Auch Rose ist, ähnlich wie diese früh sexualisierten Mädchen, emotional noch ein Kind, auch wenn sie über den – erotisierten – Körper einer erwachsenen Frau «verfügt». Ihre sexuelle Performanz – «She leaned against the bedpost, sliding down slowly like Jamie Lee Curtis. <Like this?>» (98) – entspringt keinem «genuinen» Begehren, sofern so etwas denn überhaupt existiert, sondern ist Ausdruck des ihr einprogrammierten erotischen Kapitals und der von ihr über die Bilder der Popkultur erlernten sexuellen Konformität. Sexualität ist für sie, ähnlich wie Orenstein mit Deborah Tolman in Bezug auf die sexuelle Selbstdarstellung junger Mädchen festhält,

[...] a performance, something to 'do' rather than to 'experience.' Teasing and turning boys on might give girls a certain thrill, even a fleeting sense of power, but it will not help them understand their own pleasure, recognize their own arousal, allow them to assert themselves in intimate (let alone casual) relationships.¹³³

Einmal mehr also schreibt Cusick seinem «Zeichen» die konkreten Erfahrungen (weiblicher) Jugendlicher ein, deren Sexualität genau wie ihre Geschlechtsiden-

129 Vgl. Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, Zitate 6 und 56.

130 Walter (2010) 2011, *Living Dolls*, 12.

131 Ebd., 15.

132 Orenstein 2012, *Cinderella Ate my Daughter*, 85, Hervorhebungen M. K.

133 Ebd., 171.

tität auf einen bestimmten Effekt hin <zugewandt> wird. Als Symbol verkörpert Rose die weibliche Erfahrung und den Imperativ der Selbstobjektivierung, die an die Stelle von persönlichem sexuellem Begehren und Genuss tritt – aber sie ist, ironischerweise, als materielles Symbol zugleich die Puppe,¹³⁴ das Modell, das diese Form steriler Sexualität popularisiert und teuer verkauft.

Weder Rose noch David können zwischen dieser <frigiden merkantilen Erotik> (Penny), die sich unter anderem in Roses Strip ausdrückt, und ihrem persönlichen Begehren unterscheiden. Roses Körper ist, wie Baudrillard über den erotisierten Körper in *The Consumer Society* schreibt, die soziale Funktion des Tausches eingeschrieben: <The erotic is never in desire but in signs.>¹³⁵ Was Rose auszudrücken und David zu rezipieren imstande ist, ist erotisches Kapital, kein individuelles Begehren. In dieser narrativen Denaturalisierung der einen, sterilen Sexualität, die der <jungen Frau> zugestanden wird, übt Cusick Kritik sowohl an der Domestizierung und Marginalisierung als auch an der neokapitalistischen Objektivierung und Vermarktung weiblicher Körper und Sexualität. Doch er geht noch einen Schritt weiter.

Bis zu dieser Stelle fungiert die Cyborg als <Erkenntnishilfe>, die durch ihre explizit performativen Akte eine Diagnose postfeministischer Lebensbedingungen und ihrer governementalisierten Regulierungen der Subjekte, Geschlechterverhältnisse und sexuellen Beziehungen stellt. Allerdings wartet die Party mit weiteren Enthüllungen auf. Nachdem die Performativität von Weiblichkeit und Heteronormativität sowie die postfeministische Maskerade entlarvt, die Domestizierung des weiblichen Begehrens kritisiert und die Kommodifizierung von (weiblicher) Sexualität im Technokapitalismus denaturalisiert wurde, ist die Bühne frei für die Dekonstruktion der letzten vermeintlich <natürlichen> Bastion: jener des anatomischen Geschlechts (*sex*). Dass Roses sexuell markierter Körper eine technokulturelle Konstruktion ist, liegt, da es sich bei ihr um eine Androidin handelt, natürlich nahe. Als sie dann aber für David strippt, stellt sich heraus, dass sie keine *girl parts*, also keine primären weiblichen Geschlechtsorgane, besitzt.

¹³⁴ Orenstein analysiert sowohl den Prinzessinnen- als auch den Puppentrend (der zeitweilig zu einem Puppen-Krieg zwischen Barbie-, Bratz- und Moxie-Puppen ausuferte) als Teil einer neuen Kinderkultur, welche die Unterschiede zwischen den Geschlechtern wieder stark unterstreicht. Von den Disney-Prinzessinnen bis zu den Bratz-Puppen verkörpern die Modelle einerseits eine Form angeblich unschuldiger *sexy*- und *coolness*, die andererseits an ein sehr eng gefasstes Schönheitsideal und einen starken Konsumimperativ geknüpft sind und die vielseitigeren, oft gar als feministisch betrachteten Aspekte der ersten Barbie-Puppe vermissen lassen (vgl. ebd., vor allem 11–32 und 33–53). Zu einer Kulturgeschichte der Barbie und des sie umgebenden Medienverbunds aus Geschlechterperspektive vgl. Dettmar 2016, *Modeerscheinungen, Berufswelten und Bildungsansprüche*.

¹³⁵ Baudrillard 1998, zitiert in Penny 2011, *Meat Market*, 9.

Charlie, der aufgrund seiner einzelgängerischen Art ebenfalls am *Companion*-Programm hätte teilnehmen sollen, sich aber mit Unterstützung seines Vaters dagegen entschieden hatte, hat recherchiert und kennt die Gründe: Als Testobjekte mussten die *Companions* die Auflagen des FDA erfüllen, und Charlie weiss, «how the FDA had been on the fence until Sakora agreed to remove the <girl parts>. Holding hands and kissing were fine, but the US government balked at underage boys having intercourse with machines» (104). David dagegen ist sich dieser bigotten Politik nicht bewusst, die, legitimiert durch den Jugendschutz, ganz akkurat jene von Penny beklagte Spaltung von merkantiler Erotik und «actual sex, in the moist and panting sense»¹³⁶ spiegelt – die Jugendliche als KonsumentInnen anruft, ihnen aber keine sexuelle Entscheidungs- und Handlungsfähigkeit zugesteht.¹³⁷ Als Rose ihren String fallen lässt und ihre <Geschlechtslosigkeit> enthüllt, fühlt er sich deshalb einfach nur betrogen:

“What was all this for? All this cutesy stuff! All this you and me stuff! Is this some kind of crazy joke?”

“I really don’t understand.” She was close to tears. “Please just tell me.”

“Talk about not getting what you want.” He stormed to the door.

Rose snatched her dress and held it across her front. “What’s wrong with me?”

He whirled on her. “Like you don’t know.”

She shook her head.

“You’re incomplete, Rose. You’re a Barbie doll.” (100)

Dieses <Enthüllungsspektakel>, das, ähnlich wie die Enthüllung von Anaximanders Identität, die Form eines *Conceptual Breakthrough* annimmt, ist in mehrfachem Sinne kulturkritisch. Zum Ersten treibt es die Warenlogik, unter welcher der weibliche Körper im postfeministisch-neokapitalistischen Kontext vermarktet wird, auf ihre logische Spitze – im Rahmen dieser Logik, in der David zur Belohnung für angemessenes Verhalten der weibliche Körper <versprochen> wurde, fühlt er sich zu Recht betrogen. Zum Zweiten wird Pennys Befund einer neuen modernen Frigidität verifiziert, in deren Rahmen erotisches Kapital an die Stelle von zwischenmenschlich-egalitärer Sexualität tritt und in der Männer wie Frauen die VerliererInnen sind, weil sie eine Erfüllung ihrer individuellen Wünsche erwarten, wo lediglich massenproduzierte Zeichen zum Kauf bereitstehen. Roses Koketterie, ihre Verführungskünste sind Teil jener Illusion von Sex, die laut Penny im Zentrum des kapitalistischen Sexmarktes steht: «What is sold is precisely illusion: a campy, peek-a-boo frigidity that leaves the consumer dazzled

136 Penny 2011, *Meat Market*, 8.

137 Zensur funktioniert hier, wie Penny beschreibt, aufseiten des Kapitals wie der Politik, die eine unheilige Allianz eingehen (vgl. ebd., 15).

and insatiate.»¹³⁸ Wo sich Roses und Davids Begehren tatsächlich in individueller, verschwitzter, erregter Form zeigt, wird es sofort unterbunden und in marktkonforme Zeichen und Bahnen zurückübersetzt. «You're a Barbie doll» ist in diesem Kontext eine korrekte Diagnose, denn Roses sexualisierter Körper, den sie aufgrund des ihr einprogrammierten erotischen Kapitals so überzeugend als Zeichen im sexuellen Tausch einsetzt, hält der «sweaty reality of sex»¹³⁹ nicht stand. Die Gefühle wiederum, die Rose für David hegt, haben in dem engen Korsett, in das Liebe, Intimität und Sex im Rahmen einer neokapitalistischen Warenlogik gepresst werden, keinen Raum. «Regulated lust is not love», sagt Charlie denn auch (123), als Rose ihm gegenüber später behauptet, sie und David seien verliebt (gewesen).

Zum Dritten wird die Konstruktion des körperlichen Geschlechts, das laut Butler als «das radikal Nichtkonstruierte» konstruiert wird,¹⁴⁰ in *Girl Parts* als wahrhaft existenzbedrohliche Fabrikation entlarvt. Im Text wird diese Konstruktion folgerichtig als *Leerstelle* ins Zentrum gerückt, und zwar in jenem Moment, in dem sich Rose über die ihr einprogrammierten Schamgefühle hinwegsetzt und sich David nackt zeigt, weil sich das für sie richtig anfühlt:

She wriggled out of her thong. She felt fragile, feeling the cool air all over. SHAMEFUL, her brain told her, but she ignored it. Naked in front of anyone else was shameful. But not him. "What do you think?"

David stared, slack-jawed. He squinted, then shook his head.

Rose blinked. "What is it?"

He leaned over and turned on the bed lamp. Rose covered herself in the sudden light.

«Let me see," he said, his voice urgent.

She moved her hands. David stared, clouds gathering in his eyes.

«Are you serious?» (99, SCHRIFTÄNDERUNG und Hervorhebung im Original)

Wie in dieser Passage ersichtlich wird, bedeutet die Darstellung des Geschlechts als Leerstelle mitnichten, dass der Körper nicht existiert – oder dass er keine Rolle spielt. Ganz im Gegenteil werden Roses somatische Empfindungen, ihr leibliches Erleben der Situation betont. Dass Geschlecht in *Girl Parts* als kulturelle Konstruktion erscheint, negiert also nicht die Materialität von Körpern und die Bedeutung verkörperter Empfindungen. Schon Butler antwortete in *Körper von Gewicht* auf die Kritik, sie würde die «Entkörperung» von Frauen betreiben,¹⁴¹

¹³⁸ Ebd., 13.

¹³⁹ Ebd., 14.

¹⁴⁰ Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 24.

¹⁴¹ Besonders scharf formuliert wurde diese Kritik von Barbara Duden in ihrem polemischen Aufsatz *Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung* (1993); zu einer Diskussion dieser Kritik vgl. das Kapitel *Ent- und (Neu-)Verkörperung in posthumanen Technokulturen*.

dass etwas als ‹konstruiert› zu betrachten keineswegs bedeute, es als «ein artifizielles und entbehrliches Charakteristikum» aufzufassen:

Wie sollen wir es mit Konstruktionen halten, ohne die wir überhaupt nicht in der Lage wären zu denken, zu leben, Sinn zu machen, jene Konstruktionen, die für uns eine Art Notwendigkeit erlangt haben? Sind bestimmte Konstruktionen des Körpers in dem Sinne konstitutiv, dass wir ohne sie nicht funktionieren können, dass es ohne sie kein ‹Ich›, kein ‹Wir› geben würde? Den Körper als konstruierten Körper zu denken verlangt, die Bedeutung von Konstruktion selbst neu zu denken. Und wenn bestimmte Konstruktionen anscheinend konstitutiv sind, das heisst, wenn sie dadurch gekennzeichnet sind, das zu sein, ‹ohne das› wir gar nicht denken können, können wir vielleicht deutlich machen, dass Körper nur unter den produktiven Zwängen bestimmter hochgradig geschlechtlich differenzierter regulierender Schemata auftreten, Bestand haben und leben.¹⁴²

Die biologische Basis der Geschlechter und der Geschlechterdifferenzen in Frage zu stellen, sie also zu ‹entnaturalisieren›, bedeutet für Butler entsprechend nicht, das Subjekt zu *entkörpern*, sondern die *Bedingungen seiner Verkörperung* auf ihre formierenden Zwänge, Einschränkungen und Ausschlüsse zu hinterfragen – und sich dabei daran zu erinnern, «dass Körper ausserhalb der Norm noch immer Körper sind, und für sie und in ihrem Namen suchen wir ein erweiterungsfähiges und mitfühlendes Vokabular der Anerkennung».¹⁴³ In Roses Fall zeugen der einprogrammierte sexuelle Verhaltenscodex, der Roses leibliches Handeln und Empfinden in starkem Masse konstituiert und prägt, und die bodenlose Verletzung, die sie durch Davids – ihren Körper und in der Folge ihr ganzes ‹Wesen› – ablehnende Haltung erfährt, einmal mehr von den fatalen Folgen eines rigiden Geschlechterdualismus, in dessen Rahmen «‹Personen› erst intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit wiedererkennbaren Mustern der Geschlechterintelligibilität (gender intelligibility) geschlechtlich bestimmt sind»¹⁴⁴. Das körperliche Geschlecht selbst erweist sich hier im Sinne Butlers als *Effekt* der Geschlechtsidentität, weil Geschlechtsidentität bei Butler auch jenen kulturellen Konstruktionsapparat umfasst, der das Geschlecht «als vordiskursive Gegebenheit» herstellt beziehungsweise den Effekt eines «natürlichen», nicht konstruierten Geschlechts kulturell hervorbringt, in ein «vordiskursives Feld» abschiebt und diesen Vorgang dabei zugleich verschleiert.¹⁴⁵ Wenn Butlers Frage, ob Geschlecht schon immer Geschlechtsidentität gewesen ist,¹⁴⁶ positiv beantwortet wird; wenn mit ihr angenommen wird, dass der *sexualisierte* Körper erst durch

142 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 15 f.

143 Vgl. ebd., im Vorwort zur deutschen Ausgabe, 10.

144 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 37.

145 Ebd., 24.

146 Ebd.

die Markierung der Geschlechtsidentität *ins Leben* gerufen wird, dann führt das ›Geschöpf‹ der Cyborg vor, dass die Notwendigkeit eines fixen körperlichen Geschlechts erst durch die kulturelle Markierung als Frau entsteht. Diese Notwendigkeit bleibt aber absolut, auch im Rahmen einer Logik der ›modernen Frigidität‹, in der das Zeichen an die Stelle des Körpers, die Performanz an die Stelle der Lust, die Koketterie an die Stelle der Erfüllung tritt.

In einer Gesellschaft, die nach wie vor auf der starren Einteilung aller Individuen in ein binäres Geschlechtersystem, in sauber getrennte ›boxes‹¹⁴⁷ pocht, kann Rose so aber nur durch alle Netze fallen. Genau wie Cinder, Hauptfigur des ersten Bandes von Marissa Meyers *Lunar Chronicles* (2012–2015). Ironischerweise wird auch in *Cinder*, dem ersten Band, die Party zu jener Bühne, auf der Geschlecht (zu viel) Gewicht erhält – sich durch seine überspitzte Aufführung aber zugleich ad absurdum führt und für performative Subversionen öffnet. Cinder, die an Cinderella angelehnte Cyborg-Mechanikerin, die sich im Alltag wenig an Geschlechternormen orientiert – und zwar nicht zuletzt deshalb, weil sie als mittellose und von ihrer Stiefmutter ausgebeutete Waise für die notwendigen Weiblichkeitstechnologien nicht das Kapital besitzt –, wirft sich ins Ballkleid ihrer verstorbenen Schwester, um den von seiner Verlobten, der Lunarierkönigin Levana, bedrohten Prinzen zu warnen. Bis sie in ihrem auf dem Schrottplatz selbst zusammengebauten Wagen auf dem Ball anlangt – «a girl with damp hair and mud splatters on the hem of her wrinkled silver dress»¹⁴⁸ –, hat nicht nur die Fassade erste Risse abbekommen; auf der Tanzfläche selbst stolpert Cinder dann im wahrsten Sinne des Wortes über die mit ihrer Maskerade verknüpften Weiblichkeitsnormen und verliert nicht nur den Schuh, sondern gleich ihren ganzen mechanischen Fuss.¹⁴⁹ Das ›Märchen‹ wird zum Albtraum: Die ›Unfähigkeit‹, Geschlecht ›korrekt‹ zu performen, führt dazu, dass Cinder als Cyborg entlarvt wird – und ausserdem als eine Lunarierin. Denen droht auf der Erde die Todesstrafe, und so wird Cinder ins Gefängnis geworfen und wartet dort auf ihre Hinrichtung. Sich den Geschlechternormen unterwerfen, sie personifizieren und performen zu können, ist eine Frage des Überlebens. Für die, die scheitern, kann das mit dem (sozialen) Tod enden.

Letzteres erlebt schliesslich auch Lia, die vor ihrem Unfall populärste Schülerin einer Eliteschule, die nach dem Download zur Aussenseiterin wird. Auf einer Party, auf der sie vor dem Unfall den Ton an- und den Dresscode vorgegeben hätte, wird sie nun nicht nur zur Ausgestossenen und zum Ziel von Spott und

147 Wilchins 2013, *Read My Lips – Sexual Subversion and the End of Gender*, Kapitel *A Question of Language*.

148 Meyer 2012, *Cinder*, 336.

149 Vgl. ebd., 365–369.

Hohn; in einem vergeschlechtlichten Prozess doppelten <Otherings> wird auch ihr Körper auf den eines Objekts degradiert, dem lediglich als Konsumgut Berechtigung zugestanden wird. «I hear you've got all your parts under there, just like a real girl», sagt ein Partybesucher zu ihr, während er sie festhält, begripscht und sein <Recht> auf einen «test drive» einfordert.¹⁵⁰ Als sie sich weigert, ihm zu beweisen, dass es sich bei ihr tatsächlich um ein <richtiges Mädchen> handelt, wenden sich in einem grausamen Akt von <victim blaming> und <slut shaming> noch die letzten <FreundInnen> von ihr ab; Lia verliert sämtliche sozialen Kontakte und ist gezwungen, sich eine gänzlich neue <Identität> aufzubauen.

Genau wie Rose. Die findet beim Studium eines Anatomiebuches heraus, welche physischen Geschlechtsattribute von ihr als Frau erwartet und von David begehrt werden: «This flower was what he wanted, what she didn't have. Her hand touched between her legs and felt nothing but an intersection with no connection.» (133) In der Folge wird sie sich dieses anatomische <Attribut> aneignen – nicht, um zur <echten> Frau zu werden und dem <Phallus> Raum zu bieten, sondern um sexuelle Lust zu erleben und verkörperte Verbindungen einzugehen. Bis es so weit ist, muss Rose aber alle Verletzungen aushalten, die mit der Zurückweisung von Körpern einhergehen, die nicht den Regeln der «tödliche[n] Komödie der Zweigeschlechtlichkeit»¹⁵¹ entsprechen. Cyborgs dürfen, wie Bellanger betont, nicht als «leichtfüßige Grenzüberschreiterinnen» (miss-)verstanden werden: «Eher begreifen und verdeutlichen sie [...], wie schwierig und bisweilen lebensgefährlich es ist, quer/queer zu den üblichen Grenzverläufen zu leben.»¹⁵² Cyborgs stehen also auch für Prozesse sozialen *Otherings*: Der brutale Verstoß aus den Reihen intelligibler Geschlechter, die herablassenden Bemerkungen über ihre Körper und die abrupte Beendigung der Verhältnisse, in deren dichotom strukturierter Ordnung ihre Identitäten definiert waren, zwingen Rose genau wie Cinder, Jenna und Lia dazu, die von Riki Wilchins für queere Menschen konstatierte «Unmöglichkeit der Identität»¹⁵³ zu erfahren:

She stumbled into the woods, wiping at her eyes. She was lost. Her arrow spun, searching for her boy, but couldn't find him. And every moment away from him was WRONG.

She felt as if her head would explode. Her mind wrestled with the impossible tangle. She was made for David; she was not made for David. She must RETURN TO HIM. She must PLEASE HIM. To be with him displeased him. She was impossible; life impossible.

150 *Skinmed*, 152f.

151 Wilchins 2004, *Gender Theory*, 14.

152 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 55.

153 Wilchins 2004, *Gender Theory*, 14.

[...] And it was then she came trough the brush and saw the still black water and made a choice, her first real choice: to jump. (111, SCHRIFTÄNDERUNGEN im Original)

Allerdings endet Roses' Sprung ins Wasser nicht, wie der/die LeserIn erwartet, mit ihrem ›Tod‹, sondern, wie Rose spekuliert hatte, mit der Kappung des Links zum *Sakora*-Server und einem *Reboot* (109). Anders als Céleste verschwindet sie nicht hinter ihrem Zeichencharakter: Charlie, der versucht, Roses vermeintlichen Selbstmord zu verhindern, fischt sie aus dem See – und Rose wird, wie Lia Kahn und Jenna Fox nach ihrem jeweiligen Unfall, neu ›geboren‹.

Rose, gewöhnt daran, sich selbst in der heterosexuellen Matrix und in Bezug auf Davids Bedürfnisse zu denken, erfährt nach ihrem ›Reboot‹ zunächst die ganze Wucht einer vollkommenen Verunsicherung, als die ihr einprogrammierte ›Metaerzählung‹ zusammenbricht und sie sich gezwungen sieht, die widersprüchlichsten Gedanken, Gefühle, Wünsche und Begehren auszuhalten, sich in den unterschiedlichsten Handlungsmöglichkeiten zu imaginieren, und dabei doch stets nur auf Bilder und Metaphern zurückgreifen zu können, um die für sie verwirrenden Gefühlszustände zu erklären:

Her emotional center was destabilized. Joy one moment, despair the next, reeling in freedom, then crushed by loss. She was alone, cut off, no sense of what to do, what anything meant, or even who she was. Her body was desperate for touch, yet repelled. She was hot and cold, exhausted but restless.

In other words, heartbroken.

She looked around and saw objects she didn't recognize. [...] But when she sent her questions, no answers came back. No one told her to cover up after her shower. No one said she couldn't sit on a strange boy's bed. Rose was free. But rather than relief, she felt alone. Until now she'd been connected to something, and for better or worse that connection was all she knew. Now she was on her own.

Her feelings were like ... *water, just before it boils*. (118, Hervorhebung im Original)

Rose, bis zum Augenblick ihres Sprungs ins Wasser noch in eine kapitalistische Verwertungslogik eingebunden, erlebt den Verlust der sie (als Objekt) konstituierenden Metaerzählung, des ihr zugewiesenen ›Partners‹ und der ihr auferlegten Lebensaufgabe zuerst schmerzhaft als Desorientierung, als Unmöglichkeit, als Zustand unauflösbarer Widersprüche und vor allem als Isolation. Zwar entlarvt und entnaturalisiert sie als Cyborg des 21. Jahrhunderts durch ihre Imitation der perfekten Gefährtin vor allem die jungen Frauen im Spätkapitalismus auferlegten Selbst- und Weiblichkeitstechnologien und die sie begleitende Rhetorik sexueller Freiheit. Letztere liesse sich mit Laurie Penny beschreiben als »a restricted menu of male fantasy, sliced and packaged for uncomplicated consumption«. ¹⁵⁴ Diese auf den männlichen Genuss zugeschnittene sexuelle ›Freiheit‹ ist aber nun einmal

154 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 151.

die einzige, die Rose kennt; sie bildet einen, wenn nicht den zentralen Bestandteil ihrer Lebensrealität und Subjektivität.

Obwohl sie – technisch gesehen – nicht länger an die formierenden Regeln des Konzerns und der ihr zugewiesenen heteronormativen Beziehung gebunden ist, verwundert es daher nicht, dass Rose bei ihrer ersten post-*Sakora*-Begegnung mit Charlie nicht die geringste Ahnung hat, wie sie mit ihren vermeintlichen neugewonnenen ›Freiheiten‹ umgehen soll. Das unterwürfige und selbstverdinglichende Verhalten aus der Beziehung mit David wirft sie kurzerhand über Bord, nur, um sogleich ins andere Extrem zu kippen und sämtliche (vergeschlechtlichten) Tabus zu brechen. Dass dieser Ausbruch aus den sich um die Sicherheit junger Frauen besorgt gebenden, ihren Entscheidungsfreiraum aber zugleich massiv einschränkenden Dispositiven nicht aus Roses Perspektive geschildert wird, sondern aus jener von Charlie, der es mit einem ›normalen‹ Mädchen zu tun zu haben glaubt, erhöht sowohl den komischen als auch den ironisch-kritischen Effekt der Passage.

Wenn Rose zunächst nach Bier und dann nach Zigaretten verlangt, die sie – nach Wegfall der in ihrem eingebauten Warnsystem enthaltenen Verbote – zu gerne einmal probieren würde, nur um lustvoll zu fluchen, als Charlie damit nicht aufwarten kann – «‹Damn.› She bit her lip. ›Damn. Shit. Fuck. I *like* swearing.›» (116) – und Charlies besorgte Versuche, sie zum Arztbesuch zu überreden, unterbindet, indem sie ihn am Gürtel packt und leidenschaftlich küsst, scheint sie sämtliche Regeln «der Maske der Unterwerfung und der Dienstbarkeit»¹⁵⁵ – und der Verhaltenscodes zu verletzen, die für Mädchen und junge Frauen gelten. Tatsächlich tritt sie auf einmal auf wie eine Parodie der von McRobbie beschriebenen «phallischen Frau» – jener postfeministischen Weiblichkeitstechnologie, in deren Rahmen jungen Frauen erlaubt wird, «sich den Phallus anzueignen und so eine lizenzierte Mimikry ihrer männlichen Pendants zu performen».¹⁵⁶ Diese Form lizenzierter sexueller ›Ermächtigung‹, in deren Rahmen bestimmten Frauen eine hedonistische, lust- und sorglose Sexualität, aber auch ein bestimmter ›männlicher Habitus‹ zugestanden wird, der sich etwa in exzessivem Trinken, Rauchen, Pöbeln, Fluchen oder Pornografiekonsum äussert, sei allerdings keine emanzipatorische, wie McRobbie betont: «Die phallische Frau scheint die Gleichberechtigung mit Männern erlangt zu haben, weil sie wie ihr männliches Gegenüber geworden ist. Aber diese Aneignung des Phallus beinhaltet keine Kritik der männlichen Hegemonie.»¹⁵⁷ Stattdessen fungiert die ›Ladette‹, die nach McRob-

155 McRobbie 2010, *Top Girls*, 123.

156 Ebd., 122.

157 Ebd.

bie ins Licht gerückt und begehrt wird, weil sie sich einen männlichen Habitus zulegt und dennoch für Männer begehrens-wert bleibt,¹⁵⁸ gerade in ihrer Abgrenzung zu ›lustfeindlichen‹ Feministinnen, Teenager-Müttern und lesbischen Frauen wiederum «als Vertreterin der Dominanzkultur».¹⁵⁹ Die phallische Frau – für Ariel Levy das *Female Chauvinist Pig*¹⁶⁰ – erscheint so lediglich als «selbstbewusstere und dezidiertere Alternative zur Maskerade».¹⁶¹

Roses ›Freisetzung‹ aus den sie konstituierenden Erzählungen und Verhältnissen wird also gerade *nicht* als Geburt eines autonomen Subjekts erzählt, das in der Lage wäre, seine ›Individuation‹ jenseits der formierenden gesellschaftlichen Verhältnisse voranzutreiben und seine Identität und Handlungsfreiheit in Abgrenzung zu anderen zu festigen. Im Kontrast zu humanistischen Subjekt-konzeptionen verabschieden kritisch posthumanistische und dekonstruktivistische Positionen die Vorstellung eines autonomen Subjekts und betonen stattdessen die formierende Bedeutung von Interaktion und Vernetzung. Wie der wiederholt sowohl im sexuellen als auch im identitären Kontext verwendete Begriff *connection* in *Girl Parts* nahelegt, bilden Verbindungen, An- und Zusammenschlüsse nicht nur die zentralen thematischen Felder des Romans, sondern liegen auch seinem Identitätskonzept zugrunde. Um tatsächlich eine nicht länger durch Ausbeutung und (Selbst-)Objektivierung geprägte Subjektivität, Handlungs- und Beziehungsfähigkeit entwickeln zu können, muss Rose vor allem andere und neue Verbindungen eingehen, das heisst: eine neue soziale Identität entwickeln.

Als Schritt in diese Richtung inszeniert der Roman einen – in diesem Fall glückenden – Versuch, sowohl die «Maske der Dienstbarkeit» als auch die Rüstung der «phallischen Frau» im Rahmen eines geschützten Raums zumindest probenhalber abzulegen. Beide Weiblichkeitstechnologien lösen sich in der auf Roses – in Bezug auf die ihr einprogrammierten Verhaltensimperative von ihr zu Recht als «malfunctioning» bezeichneten – ›Ausraster‹ folgenden sexuellen Begegnung mit dem (sexuell völlig unerfahrenen) Charlie auf. Denn die Beschreibung des leidenschaftlichen Kusses treibt ein ironisch-ernsthaftes Spiel mit der traditionellen erotischen Rhetorik, indem sie sie zitiert, um sie dann spielerisch zu unterlaufen:

He sank into her lips, like an ocean of silk. The smell of her skin, the warmth of her breath, the damp strands of hair that tickled his brow. He felt her breasts beneath the towel, the arc of her hips, the smooth warm pressure of her leg between his knees. Charlie fell apart and dissolved inside her. They were a solution of hair and breath and skin and terry cloth. He floated and dipped and re-formed with every sweep of her

158 Ebd., 122f.

159 Ebd., 126.

160 Vgl. Levy 2005, *Female Chauvinist Pigs*.

161 McRobbie 2010, *Top Girls*, 123.

tongue, and just as his body completed its transformation from water to fire to lighting to sound, she pulled away.

His lips refused to form words. They'd found a new purpose.

"No sparks," she said.

Charlie shook his head, apology in his eyes.

She smiled. "No, no. That's a good thing."

She kissed him again, opening her mouth. Rose felt him shudder under her touch. She took her time, *enjoying herself, experimenting*. Her lips lingered on his as she pulled away again, her eyes closed happily. She hugged herself, lost in *her own enjoyment*. (117f., Hervorhebungen M. K.)

Die Passage scheint zunächst in der Tradition jüngerer populärer Narrative zu stehen, in deren Rahmen junge Frauen als sexuell kompetente, reife Subjekte inszeniert werden, die den unerfahreneren gleichaltrigen Jungen beibringen, wie «es» gemacht wird.¹⁶² Gleichzeitig zitiert sie eine Tradition, in der, um mit Silvia Bovenschen zu sprechen, die Frau als «Trägerprinzip einer regressiv-utopischen Einheitssehnsucht» imaginiert wird,¹⁶³ als jenes Ursprüngliche und Naturhafte, zu dem der Mann als Kulturwesen keinen Zugang mehr hat und das er folglich im Weiblichen wiederzufinden sucht. Fast unmerklich aber lösen sich in den folgenden «Begehrensrepräsentationen»¹⁶⁴, die traditionellerweise entlang einer passiven weiblichen und einer aktiven männlichen Sexualität inszeniert oder aber diametral verkehrt werden, wobei nicht selten das Prinzip weiblicher Leistungsbereitschaft und Selbstoptimierung auch im intimen Bereich installiert wird, nicht nur die Geschlechterrollen, sondern die Grenzen der Geschlechter und der Körper selbst auf. Zum einen wird auf einmal Charlie als «naturhaft»-fließendes, durchlässiges, sich auflösendes, und insgesamt als empfangendes Prinzip imaginiert; eine Darstellung, die das autonome, kohärente, über Abgrenzung definierte Subjekt durchaus in Frage stellt. Zum anderen rückt mit dem Wechsel zu Roses Perspektive ihre sexuelle Aktivität ins Zentrum. In jenem Augenblick, in dem sie für ihr Begehren nicht länger bestraft wird, in dem der internalisierte Verhaltenscodex entfällt, verwandelt sich die kommodifizierte sexuelle Performanz in Experimentierfreude in eigener Sache, das erotische Kapital in aktuelle Lust, in

162 Vgl. die Doppelrezension zu erotischen Texten für Jugendliche in Kalbermatten 2013, *Verdammt heiss*, 32.

163 Bovenschen 1979, *Die imaginierte Weiblichkeit*, 33.

164 Ich entlehne den Begriff Lünenborg/Maier 2013, *Gender Media Studies*, 175, welche die Begehrensrepräsentationen in der US-amerikanischen Fernsehserie *Queer as Folk* analysieren, um festzustellen, dass diese sich trotz der Darstellung homosexueller Beziehungen und sexueller Praktiken nicht selten im Rahmen einer heteronormativen Kodierung von Sexualität, Begehren, Liebe und Beziehungen bewegen (vgl. ebd., 163–178). Vgl. dazu auch Frei 2012, *Challenging Heterosexism from the Other Point of View*.

jouissance.¹⁶⁵ Und diese Lust entzündet sich, wie in der Textstelle sichtbar wird, nicht am Gefallen, den der gut inszenierte Körper beim anderen findet, sondern an der Erfahrung der eigenen sexuellen Handlungsfähigkeit und leiblichen Affizierbarkeit.

Damit antizipiert die Textstelle bereits ein sich im Folgenden entfaltendes sexuelles Ermächtigungsnarrativ, das an die Stelle der eng gefassten, merkantilen weiblichen Erotik jene «radical emancipation of pleasure from power» setzt, die Laurie Penny als wahre und politisch anzustrebende sexuelle Freiheit versteht.¹⁶⁶ Cusick erzählt diese Geschichte sexueller Ermächtigung *auch* als Coming-of-Age-Geschichte, die sich jedoch klar von den Mustern traditioneller Individuationserzählungen abhebt. Im Zentrum von Roses Selbstfindung steht nicht die Herausbildung eines souveränen Ich; stattdessen lässt der Erzähler die Protagonistin damit beginnen, neue Kontakte zu knüpfen, ihr Begehren zu erkunden und ihren Erfahrungsspielraum zu erweitern. Rose entdeckt Pfeile, die auf andere Mensch-Maschinen weisen; neue Formen der Intimität und Lust, neue Netzwerke und Allianzen. Victoria Flanagan liest *Girl Parts* und die *Lunar Chronicles* denn auch als Romane, die über eine intertextuelle Auseinandersetzung mit ihren humanistisch grundierten Prätexten, Collodis *Pinocchio* und *Cinderella*, zu einer posthumanistischen Subjektkonzeption gelangen.¹⁶⁷ Sowohl Rose als auch ihre «Schwestern» Lia und Jenna entwickeln, anders als Pinocchio, der eine *Identität* als «echter Junge» erlangt, eine neue *Subjektivität*, die der Konzeption von Haraways oppositioneller feministischer Figur entspricht: «one that emphasises the plurality and fragmentation of posthuman subjectivity, and conceives of agency in altruistic terms as collective and networked».¹⁶⁸

Zeitgenössische jugendliterarische Cyborgs im Kontext cyberfeministischer und transhumanistischer Diskurse

Haraway hatte *die* Cyborg in den feministischen Diskurs eingeführt, um die Geschichte der Dominanz des westlich-männlichen Subjekts zu stören, starre Identitätskonzepte aufzuweichen und neue Formen politischen Aktivismus denkbar zu machen. Feminismus und feministische Kulturwissenschaft hatten sich von *der* Cyborg die nachhaltige Verrückung der Geschlechtergrenzen erhofft, hatten gehofft, dass diese hybride Figur imstande sein könnte, jene Kategorien zu spren-

¹⁶⁵ Zum Begriff vgl. Seelinger Trites 2000, *Disturbing the Universe*, 92 und 158.

¹⁶⁶ Vgl. Penny 2014, *Unspeakable Things*, 150.

¹⁶⁷ Vgl. Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 59–69.

¹⁶⁸ Ebd., 3.

gen, die seit der Etablierung der bürgerlichen Geschlechterordnung den Raum absteckten für das, was als sozial *lesbar* gilt und damit *lebbar* ist: Die Cyborg sollte, unter anderem, ein System aufbrechen, das auf der stabilen Verknüpfung von Identität, Geschlecht und Begehren im Rahmen fixer Zweigeschlechtlichkeit und zwingender Heterosexualität beruht.¹⁶⁹ Als illegales Mischwesen müsste sie sich diesen Einordnungen verweigern; sie gehört, wie Bellanger schreibt, zu den «Wesen in den Zwischenräumen».¹⁷⁰ Denn die Cyborg verkörpert Haraway zufolge, anders als das humanistische Subjekt, keine «organische Ganzheit durch die endgültige Unterwerfung der Macht aller Teile unter ein höheres Ganzes»; ihre Entwicklung basiert auf keinem patriarchal-humanistischen Erzählmuster, «in dem Differenz aus einem Zustand ursprünglicher Einheit hervorgebracht werden muss».¹⁷¹ Im Gegenteil: «Partialität, Ironie, Intimität und Perversität»¹⁷² kennzeichnen das aus der Herrschaft seiner «Väter» entflohenen «Laborgeschöpf», das nicht nach Identität durch die Abgrenzung vom «Anderen» strebt, sondern sich nach Affinität – nach Beziehungen «auf der Grundlage von Wahl, nicht von Verwandtschaft» – sehnt.¹⁷³ Die Cyborg ist, wie Haraway betont, keinem «Holismus» verpflichtet, aber «süchtig nach Kontakt»¹⁷⁴ – die in ihr verkörperten Verschmelzungen von Mensch und Tier, Organismus und Maschine, Physikalischem und Nichtphysikalischem¹⁷⁵ stehen que(e)r zur humanistischen Praktik, Identität durch Ausschluss und Abgrenzung herzustellen, und ihre vielen Schnittstellen öffnen sie für vielfältigste Verbindungen auch jenseits biologischer Verwandtschaft, heterosexueller Partnerschaft oder gemeinsamer Identität.

Haraway hat die Cyborg in ihrem «ironischen, politischen Mythos»¹⁷⁶ also nicht nur als «Diagnostikerin» und «Kulturkritikerin» entworfen, sondern als eine «imaginäre Ressource»¹⁷⁷ für die feministische Theorie. «[...] Haraway's cyborg metaphor is a playful but deeply political response to a perceived need to construct other, inclusive narratives in which diversity and difference are significant rather than peripheral», schreibt Jenny Wolmark denn auch, wenn sie 1999 in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Readers *Cybersexualities* auf über zehn Jahre

169 Zu dieser Interpretation Haraways vgl. unter anderem Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*; Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*; sowie Balsamo (1988) 1999, *Reading Cyborgs Writing Feminism*.

170 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 68.

171 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 35.

172 Ebd.

173 Ebd., 40.

174 Ebd., 36.

175 Zu diesen (humanistischen) Grenzziehungen vgl. ebd., vor allem 36–39.

176 Ebd., 33.

177 Ebd., 34.

anhaltende Auseinandersetzung mit den Topoi von Cyborgs und Cyberspace in der feministischen und kulturwissenschaftlichen Theorie zurückblickt. Wolmark verortet die Genese *der* Cyborg als feministische Figur im Rahmen einer postmodernen, postindustriellen Gesellschaft, in der soziale Beziehungen massgeblich durch Informations- und Biotechnologien und die ultrakonservative Politik der Reagan-Ära strukturiert und konstituiert waren, und bescheinigt dem Bild der Cyborg gerade in diesem Kontext emanzipatorisches Potenzial: «The cyborg's propensity to disrupt boundaries and explore differently embodied subjectivities could, therefore, be regarded as its most valuable characteristic [...]».¹⁷⁸

Ich werde mich im letzten Teil dieses Kapitels eingehender mit den in den Romanen verhandelten utopischen Möglichkeiten posthumanistischer Subjektivität, Verkörperung und Gemeinschaftsbildung beschäftigen; dabei will ich mich insbesondere den «inkluisiveren Narrativen» zuwenden, die diese Cyborg-Subjektivitäten Wolmark zufolge ermöglichen, um sie auf ihre Bedeutung als «imaginäre Resource» in *aktuellen* Geschlechterdebatten zu untersuchen. Zuvor aber erscheint es angebracht, die fundamentale (ontologische) Krise, die Roses oben dargestellte Orientierungslosigkeit bereits andeutet, die aber insbesondere Jenna Fox und Lia Kahn durchleben, eingehender zu beleuchten. Denn diese Krise verweist auf eine Konfliktlage grösseren Ausmasses: auf eine Krise *sowohl* der grossen humanistischen als auch auf eine (jüngere) Krise der posthumanistischen Erzählung. Stefan Herbrechter vermutet, dass Letztere in der «Diskussion um die menschliche Natur und die zukünftige Rolle der Technik sich derzeit zu einer neuen hegemonischen Erzählung herausbildet», indem sie «ihre eigene Unausweichlichkeit und Unabdingbarkeit immer glaubhafter darzustellen vermag».¹⁷⁹

Von «der posthumanistischen Erzählung» zu sprechen ist indes problematisch, denn es impliziert eine Homogenität, die so nicht existiert.¹⁸⁰ Vielmehr werden unter dem Begriff «Posthumanismus» oft ganz unterschiedliche Positionen wie die antihumanistische, die kritisch-posthumanistische oder die transhumanistische subsumiert, deren Prämissen, Projekte, Visionen, Theorien und nicht zuletzt deren Bezüge zu humanistischen Positionen zum Teil erheblich divergieren. Auch in der Forschungsliteratur wird «Posthumanismus» oder «the posthuman» recht unterschiedlich definiert, gewertet und aufgeladen, werden unterschiedliche thematische Aspekte und theoretische Ansätze ins Zentrum gerückt. Gemeinsam ist allen im weiteren Sinne posthumanistischen Diskursen, seien sie nun eher erkenntnistheoretischer oder technologischer Ausrichtung, dass sie von einer unauf-

¹⁷⁸ Wolmark 1999, *Cybersexualities – Introduction and Overview*, 6.

¹⁷⁹ Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 25.

¹⁸⁰ Dasselbe gilt natürlich auch für «die humanistische Erzählung».

haltsam fortschreitenden Posthumanisierung der menschlichen Kultur ausgehen, das heisst, dass sie, um mit N. Katherine Hayles zu sprechen, davon ausgehen, «that the age of the human has given way to the posthuman», das heisst, «that the human as a concept has been succeeded by its evolutionary heir». ¹⁸¹

Auch «diese posthumanistische Erzählung» als Metaerzählung hat, wie die humanistische, gerade aufgrund ihres oftmals umfassenden Anspruchs, ihrer vergeschlechtlichten, in einigen Ausprägungen misogynen Prämissen und Narrativen und ihrer Tendenz sowohl zur «Entkörperung» von Identität, Bewusstsein und Information – N. Katherine Hayles spricht von einer «erasure of embodiment» in den Praktiken und Fantasien der Kybernetik ¹⁸² – als auch einer Nihilierung von Pluralität und Differenz ihre KritikerInnen gefunden. Diese finden sich unter feministischen SF- und Cyberpunk-Autorinnen der 1980er- und 90er-Jahre und unter gegenwärtigen Future-Fiction-AutorInnen genauso wie unter (feministischen) KulturwissenschaftlerInnen aller Couleure – von der Körperhistorikerin Barbara Duden bis zur postmodernen Literaturkritikerin N. Katherine Hayles. Oftmals gilt die Skepsis dieser KritikerInnen nicht den erkenntnistheoretischen Ansätzen und der Verabschiedung des humanistischen Subjekts, sondern vielmehr den insgesamt dominierenden Narrativen einer technologisch induzierten – oftmals transhumanistisch konzipierten – Posthumanisierung. Letztere tritt in der Populärkultur unter anderem im Bild des männlichen Cyborg zutage; in den männlich geprägten Cyberspace-Fantasien der 1980er-Jahre, in der die digitale Welt Lisbeth N. Trallori zufolge als «Beglückungsmaschinerie» auftritt, die mit einer «puristische[n] Auflösung» des Körpers einhergeht; ¹⁸³ oder gar in Hans Moravcs Vision einer «postbiologischen» Evolution, in der sich die menschengemachte Kultur und vielleicht sogar der menschliche Geist frei von der als einschränkend wahrgenommenen menschlichen Biologie vervollkommen kann. ¹⁸⁴

Fantasien dieser Art sind nicht zuletzt der «Geburt» der Cyborgs im Rahmen eines Narrativs technologisch induzierter Optimierung im Kontext der Raumfahrt geschuldet: Von Manfred E. Clynes und Nathan S. Kline als «Lösung für die Anpassung an Umwelten, die sich radikal von den gewohnten irdischen unterscheiden», konzipiert, verkörperte der Cyborg den «Prototyp einer technologisch neu konzipierten Evolution». ¹⁸⁵ Eben darin liegen Mona Singer zufolge aber die Schwierigkeiten einer feministischen Aneignung der Cyborg-Figur. Das Feld, auf dem «die Auseinandersetzungen über die Bedeutung, die Bestimmung

181 Hayles 1995, *The Life Cycle of Cyborgs*, 321.

182 Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, zum Beispiel xi.

183 Vgl. Trallori 2001, *In das Reich des Virtuellen gehen alle Körper ein*, Zitate 127 und 128.

184 Vgl. Moravec 1988, *Mind Children*, 3 f. sowie vor allem 108–122.

185 Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 22 f.

und die Zukunft von Cyborgs» stattfinden, bezeichnet sie als «umkämpfte[s] Terrain», und sie lokalisiert darin zwei sehr unterschiedliche – und zutiefst vergeschlechtlichte – Fantasien:

Auf der einen Seite stehen technophile transhumane und postbiologische Phantasien über einen von allen Kontingenzen gereinigten Technokörper und über entkörperperte Intelligenz. In diesen Männerphantasien figuriert der Cyborg als Möglichkeit und Versprechen, den rationalistischen Traum von der Kontrolle des Körpers und die Emanzipation vom «rohen Fleisch» zu realisieren.¹⁸⁶

Ganz andere «Emanzipationsträume», so Singer, stünden dagegen «auf der anderen Seite: nämlich feministische Konzeptionen von Cyborgs, in denen Körper, die nicht mehr an der Haut enden müssen, als Agenten reaktiviert, in ihrer Kontingenz historisiert und politisiert werden».¹⁸⁷ In ihrer Auseinandersetzung mit den widersprüchlichen Definitionen des Begriffs des Posthumanen und des Posthumanismus betont Flanagan denn auch, dass die zentralen Komponenten eines *kritischen* Posthumanismus in der Kontrastierung des unabhängigen und einheitlichen humanistischen mit dem fragmentierten, destabilisierten und kollektiven posthumanistischen Subjekt, in der Beziehung zwischen Verkörperung und Bewusstsein und in der Subvertierung humanistischer Binarismen durch die Figur der Cyborg zu lokalisieren seien. In diesen Konzeptionen überschneiden sich kritisch-posthumanistische mit postmodernen, feministischen und postkolonialen Dekonstruktionen des humanistischen Subjekts¹⁸⁸ – nicht aber mit transhumanistischen, die zwar die Integrität des humanistischen Subjekts ebenfalls in Frage stellen, zahlreiche seiner problematischen Facetten aber unter posthumanen Vorzeichen weiterschreiben. So weist Hayles darauf hin, dass humanistische und posthumanistische Erzählungen gerade in Bezug auf die «Entkörperung» von Bewusstsein und Subjektivität und auf die Negierung von Pluralität und Differenz starke Ähnlichkeiten und Kontinuitäten aufweisen.¹⁸⁹ Und Herbrechter wiederum stellt fest, dass der Humanismus weiterhin fortbestehe und bestrebt sei, «sich in die neuen posthumanistischen und insbesondere transhumanistischen Diskurse in neuem Gewande wiederum hineinzuschreiben».¹⁹⁰ Die Frage, die sich Singer angesichts ihrer Sondierung dieses «umkämpfte[n] Feld[es]» stellt, ist denn auch die, ob die neuen Technologien tatsächlich «zu einer Dekonstruktion herrschaftsproduktiver Unterscheidungsweisen bei[tragen]» oder ob «mit den

186 Ebd., 20f.

187 Ebd., 21.

188 Vgl. Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 15.

189 Vgl. Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, 4.

190 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 42.

Neuen Technologien überwiegend alte Geschichten, insbesondere Geschlechtergeschichten, weitererzählt» werden.¹⁹¹

Tatsächlich konstatierten KulturwissenschaftlerInnen sehr bald, dass insbesondere popkulturelle Cyborgs traditionelle Geschlechterbilder und -grenzen weit häufiger festigen oder gar verstärken als aufweichen und dekonstruieren würden, wie es sich ihre «Mütter» gewünscht hatten.¹⁹² Dagmar Fink etwa zeichnet nach, wie die aus der feministischen SF stammenden weiblichen Cyborgs im Rahmen ihres Einzugs in den populärkulturellen «Mainstream» in den 1990er-Jahren in Gestalt ihrer – durchaus macht- und lustvoll besetzten, Abenteuer aktiv suchenden und erfolgreich bestehenden – «Schwestern» von Wonder Woman bis Lara Croft «angeeignet und umgeschrieben» und im Rahmen einer geschickten «Kombination aus Action und Sex» in eine mainstreamtaugliche «heteronormative Ordnung eingeschrieben» wurden. Diese Transformation wertet sie als eine Form der «Einebnung feministischer Inhalte in die Strukturen des Mainstream». ¹⁹³ Claudia Springer stellt fest, dass Sprache und Bildlichkeit in der Inszenierung weiblicher Cyborgs meist dem «biologischen» Körper verpflichtet bleiben beziehungsweise seine vergeschlechtlichten Insignien sogar noch steigern würden; dass Sexualität und weibliche «Cyberbodies» in traditionellen Signifikanten entlang von männlich dominierten Fantasien ausgedrückt und/oder als Projektionsfläche für gesellschaftliche Ängste vor einer Bedrohung des humanistischen Subjekts durch die neuen Technologien fungieren würden.¹⁹⁴ Auch Mary Ann Doane hält fest, dass trotz einiger (feministischer) Versuche einer Destabilisierung der Kategorie sexueller Identität eine Vielzahl der Fiktionen den alten Dualismen und Abhängigkeiten insbesondere in der Imagination des Weiblichen verpflichtet bleibt: «[...] there has also been a curious but fairly insistent history of representations of technology that work to fortify – sometimes desperately – conventional understandings of the feminine». ¹⁹⁵

Die zu diesen Projektionen sexualisierter Weiblichkeit in Kontrast stehende Reaktivierung des aktiven, starken, oft gewalttätigen männlichen Cyborg, wie er unter anderem durch Robocop und den Terminator verkörpert wird, verweist Springer zufolge auf eine diagnostizierte beziehungsweise wahrgenommene «Krise der Männlichkeit», die im Cyberspace und der populären Imagination kompensiert

191 Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 21.

192 Vgl. zur feministischen Kritik an der «männlichen Struktur» des Cyborg zum Beispiel Angerer 1999, *Neue Technologien / Neue Grenzerfahrungen: Cyberbodies*, 178.

193 Fink 2001, *Writing the Cyborg*, Zitate 74, 76, 73 und 87.

194 Vgl. Springer (1991) 1999, *The Pleasure of the Interface*.

195 Doane (1990) 1999, *Technophilia*, 20.

würden.¹⁹⁶ Springer folgert, dass «while popular culture texts enthusiastically explore boundary breakdowns between humans and computers, gender boundaries are treated less flexibly»,¹⁹⁷ und bilanziert:

The construction of masculinity as cyborg requires its simultaneous deconstruction. And yet, by escaping from its close identification with the male body, masculine subjectivity has been reconstituted, suggesting that there is an essential masculinity that transcends bodily presence. In a world without human bodies, the films tell us, technological things will be gendered and there will still be a patriarchal hierarchy.¹⁹⁸

Ein Blick auf die Repräsentationen der Cyborg(körper) in der Jugendliteratur scheint diesen Befund zunächst auch für die Gegenwart zu bestätigen. Von hybriden Geschlechtsidentitäten kann keine Rede sein – alle Figuren sind auf konventionelle Weise vergeschlechtlicht und in eine heteronormative Ordnung eingeschrieben. Ein näherer Blick allerdings zeigt, dass der oft geradezu stereotypen Repräsentation von Geschlecht in der Future-Fiction zumeist durchaus eine Kritik eingeschrieben ist. Ich möchte dies mithilfe der Buchcover-Gestaltungen meines Korpus (Abb. 25) und ihrer Bezüge zu den jeweils verhandelten Diskursen exemplarisch illustrieren. Dabei bin ich mir bewusst, dass auch meine Beschreibungen keine objektiven Beobachtungen, sondern wiederum Zuschreibungen sind; sie entsprechen der subjektiv wie kulturell gefärbten Brille, mit der ich (die Repräsentation von) Geschlecht lesen gelernt habe.¹⁹⁹

So sind zunächst einmal Bilder stereotypisierter Weiblichkeit bereits auf den Covers repräsentiert. Auf dem in sanften Rosa- und Lilatönen gehaltenen amerikanischen Cover von *Girl Parts* (Walker Books 2011) findet sich eine sexualisierte Imagination kurviger, lächelnder, rezeptiv-passiver Weiblichkeit. Die liegende junge Frau scheint durch den über ihre Beine gedruckten Titel – *Girl Parts* – zudem auf ihre Geschlechtlichkeit respektive ihre Geschlechtsorgane reduziert.²⁰⁰ Zugleich weisen Logo und Firmenname – *Sakora* – auf dem Lieferpaket sie, und damit auch die mit ihr verknüpften Attribute, als Ware aus. Bereits das Titelbild antizipiert damit die Kritik an der Verdinglichung von (weiblichem) Körper und Sexualität, die der Text artikulieren wird. Nun liesse sich einwenden, dass das Buch als Ware Aufmerksamkeit – und damit letztlich Verkaufserfolg – genau über diese Verdinglichung des weiblichen Körpers generiert. Interessanterweise verzichtet die bei Penguin Random House erschienene britische Taschenbuch-

196 Vgl. Springer 1999, *The Pleasure of the Interface*, 48 f.

197 Ebd., 41.

198 Ebd., 48.

199 Die Metapher der subjektiv und kollektiv gefärbten Brille, die nicht abgelegt, wohl aber reflektiert werden kann, stammt von Nachbar/Lause 1992, *Getting to Know Us*, 8 f.

200 Vgl. dazu auch Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 63.

ausgabe auf eine Visualisierung der Figur und zeigt stattdessen eine Vergrößerung des Verpackungsmaterials. Mit der auf dem Cover abgedruckten, als Teaser gesetzten Frage «Can a custom-made girl-bot fill a boy's need?» und dem intradiegetischen Verweis «Fragile. Handle with Care» wird die Verdinglichung von Frauen(körpern) allerdings in den Paratexten verbalisiert.

Einen ähnlichen Reflexionsgrad weisen die Cover von Scott Westerfelds *Uglies*-Serie auf, auf denen die optimierten Körper der ProtagonistInnen in verschiedensten Stadien der «Vervollkommnung» gezeigt werden.

Ob nun auf der amerikanischen Taschenbuchausgabe von *Pretties* (Simon Pulse 2011) die isoliert abgebildeten Beine einer Frau, in die präoperativ bereits die Optimierungsanordnungen eingezeichnet sind, gezeigt werden, und damit auf die Fragmentierung und Zurichtung des weiblichen Körpers im Kapitalismus verwiesen wird, die Thema auch des Textes ist, oder ob auf der britischen Ausgabe (Simon & Schuster UK, Neuausgabe 2019) eine Barbie-Puppe abgebildet wird, deren ohnehin überdünne Taille durch ein straff gezogenes Massband noch enger geschnürt wird:²⁰¹ In beiden Fällen wird der kommodifizierte weibliche – und *nur* der weibliche! – Körper als Produkt eines Optimierungsdispositivs ausgestellt, das sich im Text im Rahmen der (für Frauen wie Männer obligatorischen) Schönheitsoperationen konkretisiert. Keine kritischen oder subversiven Signale weist auf den ersten Blick dagegen die amerikanische Taschenbuchausgabe von *Skinned* (Simon Pulse 2009) auf. Sie zeigt die durch Andeutungen neuronaler Netzwerke auf der Haut als «künstliche» Frau markierte Protagonistin Lia Kahn als kühle, blonde Schönheit mit strahlend blauen Augen, vollen Lippen und der Andeutung eines tiefen Dekolletés. Diese Darstellung steht in scharfem Kontrast zu der Ablehnung, die Lia im Text ihrem «künstlichen» Körper entgegenbringt, und zu der von ihr konstatierten Schwierigkeit, ein überzeugendes Lächeln zu bewerkstelligen, zu dem sie sich weder gewillt noch in der Lage fühlt.²⁰² Demgegenüber wählt die deutsche Ausgabe (script 5 2010) eine grafische Umsetzung der Daten- beziehungsweise neuronalen Netzwerke, die in der Trilogie die «Identität» der Protagonistin auch über den «Tod» ihres organischen Körpers hinaus gewährleisten sollen. Auf eine Vergeschlechtlichung des Covers wird damit verzichtet. Allerdings ver-

201 Natürlich spielt die Visualisierung damit auf die Diskussion um die anatomischen Masse der Barbie-Puppe an, die auch in populären Medien – mit Verweis auf wissenschaftliche Erkenntnisse zur «Lebensunfähigkeit» einer Frau mit diesen Massen – geführt wurde und auf die Fatalität des mit Barbie verknüpften Ideals aufmerksam machen wollte; vgl. zum Beispiel die Berichterstattung im österreichischen Onlinemagazin *Woman* vom 7. 5. 2013, www.woman.at/a/barbie-als-echte-frau (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

202 Vgl. *Skinned*, 41: «I gave her one of the smiles I'd been working on, knowing – from the hours I'd spent practicing in the mirror – that it looked more like a grimace.»

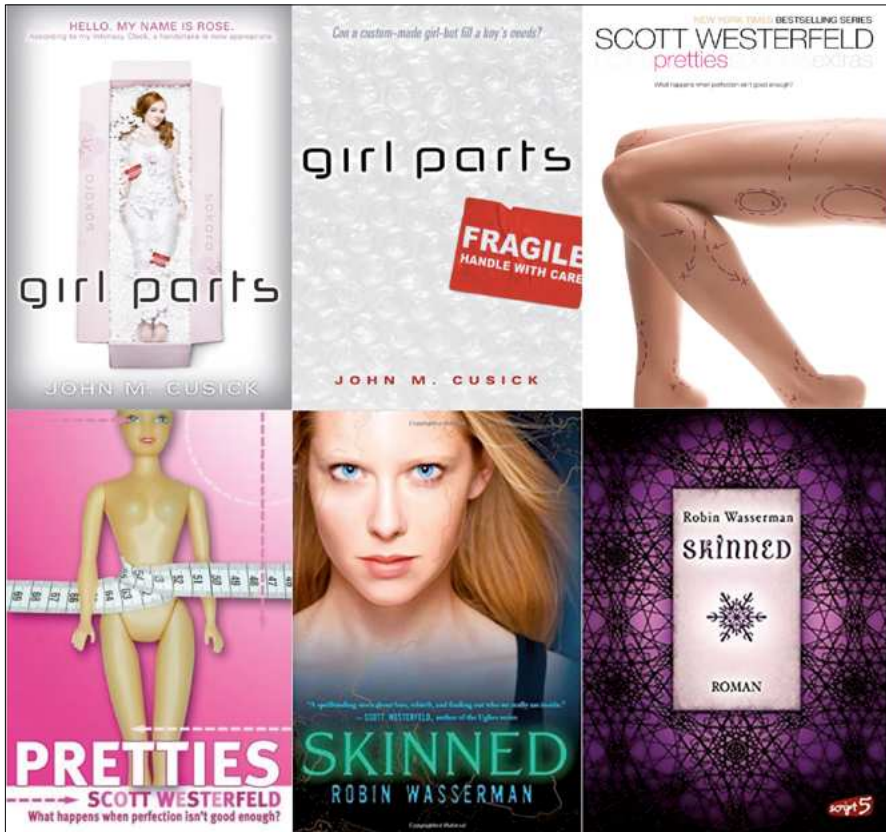


Abb. 25 (von oben links nach rechts und von unten links nach rechts): Amerikanisches und britisches Cover zu John M. Cusicks *Girl Parts*; amerikanisches und britisches Cover zu Scott Westerfelds *Pretties*; amerikanisches und deutsches Cover zu Robin Wassermans *Skinned*.

weist das Zusammenspiel von Titel – *Skinned*, das heisst *Gebäutet* – und Illustration – Datennetzwerke – bereits darauf, dass von einer (gewaltsamen) Reduktion von (weiblicher) Subjektivität auf Information auf Kosten der Verkörperung die Rede ist, der gegenüber sich die feministische Diskussion kritisch positioniert; eine Kritik, die der Text aufnimmt.

Interessant erscheinen diese im Spannungsfeld von Konvention und Kritik gesetzten Visualisierungen weiblicher Körperlichkeit auch im Vergleich mit den Re-



Abb. 26 (von links): Britische, italienische, spanische und deutsche Ausgabe von Kevin Brooks *iBoy*.

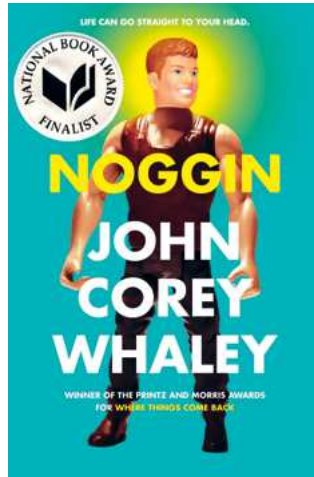
präsentationen männlicher Cyborgs der jüngeren Jugendliteratur. Kevin Brooks' 2010 erschienener Roman *iBoy* beispielsweise wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt, und auf den Covern nahezu aller Ausgaben findet sich die Darstellung eines – meist von Symbolen von Datennetzen oder -bahnen umgebenen, durchdrungenen oder gar ersetzten – Kopfes einer männlichen Person (Abb. 26). Diese grafische Darstellung korrespondiert mit Titel und Inhalt des Romans: Nachdem ein aus einem Fenster geworfenes iPhone seine Schädeldecke zertrümmert hat, wird der 16-jährige Tom zu einer Art Cyber-Batman wider Willen; er kann das Datennetz des iPhones fortan zur unbegrenzten Informationsbeschaffung sowie zur Verstärkung seiner mentalen und physischen Kräfte nutzen. Weit vom euphorischen Transhumanismus des Androiden Art²⁰³ entfernt, stürzen Toms Cyberkräfte ihn aber in eine tiefe Identitätskrise, in der er sich in seinem von Armut und Bandenkriegen gebeutelten Londoner Viertel kritisch mit Männlichkeitsnormen, Gewalt und sozialen Machtgefügen auseinandersetzt.²⁰⁴

Genau wie Springer konstatiert, sind die über den Cyberdiskurs transportierten Männlichkeitsbilder Ausdruck sozialer Unsicherheitslagen und perzipierter Krisen. Symptomatisch erscheint vor diesem Hintergrund, dass sich der Männlichkeitsdiskurs in *iBoy* über den (i)Kopf des jungen Protagonisten abspielt, die Weiblichkeitsdebatte aber auf den Körper der jungen Cyborgfrauen projiziert wird: Tom kämpft mit einem technologisch veränderten Gehirn; Rose, Tally, Lia

203 Vgl. die Diskussion von Bernard Becketts *Genesis* im Kapitel *Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen*.

204 Vgl. Brooks (2010) 2011, *iBoy*.

Abb. 27: Amerikanisches und deutsches Cover von John Corey Whaleys *Noggin* (Atheneum 2014)/*Das zweite Leben des Travis Coates* (Hanser 2015).



und Jenna vor allem mit technologisch fabrizierten, veränderten, instrumentalisierten und/oder optimierten Körpern. Diese Konstellation ist allerdings in diesem Fall nicht als Symptom eines Backlash zu verstehen. Denn während aktuelle Geschlechterdebatten junge Männer als Krisenwesen und Bildungsverlierer inszenieren, sind junge Frauen in dem postfeministischen Kontext, in dem wir uns laut McRobbie befinden, einem ständigen, gerade auf ihre Körper zielenden Optimierungsgebot ausgesetzt; sie sind überdies mit dauernden Versuchen des Zugriffs auf und der Regulierung ihrer körperlichen und sexuellen Selbstbestimmung konfrontiert. Insofern verhandeln Future-Fiction-Romane auch in dieser Hinsicht sowohl gesellschaftlich präfigurierte (Krisen-)Diskurse als auch intertextuelle Traditionen. Dass sie dabei in Bezug auf traditionelle Geschlechterdiskurse durchaus subversives Potenzial freisetzen, zeigt etwa John Corey Whaleys Roman *Noggin* (2014), in der deutschen Übersetzung *Das zweite Leben des Travis Coates* (2015).

Auch hier steht der Kopf des 16-jährigen Protagonisten Travis zunächst im Zentrum. Mithilfe der ins Futuristische extrapolierten Kryotechnik – es handelt sich um einen Prozess «kranialer Hibernation und anschließender Reanimation»²⁰⁵ – wird dieser Kopf vor Travis' frühem Krebstod abgetrennt, eingefroren, über fünf Jahre konserviert und dann auf den «Spenderkörper» des an einem Gehirntumor verstorbenen gleichaltrigen Jeremy transplantiert. Travis kommentiert seine neue Optik, als er sich erstmals im Spiegel betrachtet, lakonisch: «Mein Kopf wirkte wie

205 Whaley (2014) 2015, *Das zweite Leben des Travis Coates*, 8f. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

mit Photoshop auf jemand anderen draufgesetzt.» (27) Das amerikanische (Athenum Books for Young Readers 2014) und das deutsche Cover (Hanser 2015) nehmen diese Transformation in unterschiedlicher Bildsprache auf, wobei beide mithilfe gut sichtbarer Bruchstellen die Unmöglichkeit einer einheitlichen und kohärenten Übersetzung von Identität in eine andere Verkörperung antizipieren und, im Unterschied zu den *iBoy*-Covern, den hybriden beziehungsweise fragmentierten *Körper* des Protagonisten ins Zentrum rücken (Abb. 27). Die männlich besetzte transhumanistische Fantasie wird denn auch im Text Schritt für Schritt problematisiert und unterlaufen.²⁰⁶ Travis ist zwar dankbar für Jeremys stärkeren, grösseren, sportlicheren Körper, der ihm so viel robuster, so viel weniger verletzlich erscheint als sein von der Leukämie und den zahllosen Chemotherapien geschwächter *«alter»* Körper. Er würde sich gerne einreden, dass er im Prinzip noch immer derselbe ist – «die gleichen Daten, aber mit einem brandneuen, leistungsfähigen Betriebssystem» (169) –, fühlt sich aber in diesem *«neuen»* Körper anders, fremd; besonders dann, wenn es um Erfahrungen, Fähigkeiten und Beziehungen geht, die in starkem Masse körperlich vermittelt und identitätsstiftend waren.

So leidet Travis unter dem Verlust seines Körpergedächtnisses – er hat nun «Hände, die noch nie Cate berührt, Kyle mit einem Knuckle-Knock begrüsst oder meinen Schulpind geöffnet hatten» (27). Er entdeckt neue und vermisst alte Fähigkeiten; so fühlt er sich seit neustem dazu inspiriert, Sit-ups und Liegestützen zu machen, «allein um diesen unglaublich tollen Körper in Form zu halten» (26); er kann nun zwar Skaten – «auf jeden Fall glitt ich los, als hätte ich das Skaten erfunden, als hätte ich in den Feuern der höchsten Gefühle aus purer Geilheit ein Board geschmiedet» (84) –, vermisst aber die gewohnte Geschicklichkeit und Reaktionsfähigkeit beim Gamen (198 f.). Und er erlebt seine ganze Leiblichkeit (dieser *«neue»* Körper friert schneller, ermüdet aber später) und auch seine Sexualität anders; was Letzteres betrifft, *«hat»* er ja nun schliesslich «den Schwanz eines anderen» (28). Auf diese Veränderung seiner Subjektivität durch eine gänzlich andere Form der Verkörperung und die dadurch ausgelöste Identitätskrise reagiert Travis zunächst mit dem verzweifelten Versuch, alle Widersprüche einzuebnen, dem *«fremden»* Körper eine einheitliche Identität aufzuzwingen: «Genau wie die Ärzte meinen Kopf und Jeremys Körper zusammengefügt hatten, musste ich mein altes Leben nehmen und es auf dieses neue aufdrücken. Wahrscheinlich lief das auf ein paar weitere Narben hinaus.» (69) Das tut es in der Tat; jeder von Travis' Versuchen, nahtlos an sein *«altes»* Leben anzuknüpfen, und die widerständigen *«Energien»* von Jeremys Existenz zu bannen, die in ihm verkörpert sind und dauernd an die Oberfläche drängen, scheitert kläglich. Erst die Erkenntnis, dass

206 Vgl. zum Folgenden auch Kalbermatten 2015, *Das zweite Leben des Travis Coates* (Rezension).

es kein Zurück gibt, dass mit seinem hybriden Körper auch seine Subjektivität eine andere geworden ist, eine, die durchlässiger, poröser ist als die ›alte‹, und die auf komplexe Weise nicht nur mit jener von Jeremy, sondern auch mit jener der Menschen sowohl aus Travis' als auch aus Jeremys Umfeld verschränkt ist, öffnet sich Travis der Raum für Wiederannäherungen, neue Bündnisse und ein neu und anders gelebtes Leben. Ein «Kopf-Typ» (35) zu sein ist in dieser Version des Posthumanen nicht genug; der erlebte Körper ist, anders als in den transhumanistischen Fantasien von der ›Befreiung vom Fleisch‹, ein zentraler Bestandteil einer Subjektivität, die nicht primär auf Abgrenzung, sondern auf die komplexe Verstricktheit des Menschen in seine soziale Welt angelegt ist. Das wird insbesondere in einer der letzten Passagen des Romans deutlich, in der Travis mit seinen alten und seinen neuen Freunden zusammen die Asche seines ›alten‹ Körpers auf Jeremys Grab streut, dort auf dessen Mutter und kleine Schwester trifft, auf Bitten der Mutter die Hand der kleinen Julia nimmt und mit Erstaunen feststellt, «wie perfekt ihre Hand in meine hineinpasste»:

Und während ich zu ihr hinschaute, fühle ich etwas, was ich wirklich noch nie gefühlt hatte. Mir war, als würde ich dieses kleine Mädchen kennen, als hätte ich schon mal ihre Stimme gehört, ihre kleine Hand in meiner gespürt oder sie mit diesem Ausdruck im Sonnenschein lächeln sehen. Sie war mir so vertraut, und obwohl es vollkommen absurd und unlogisch war, wusste ich in dem Augenblick, dass ich nicht nur der einst gestorbene und jetzt wieder lebendige Travis Coates war. Ich war auch ihr grosser Bruder, den sie verloren hatte. (294)

Whaleys Darstellung hybrider Identität knüpft in einer Weise an posthumanistische Konzepte an, die ganz zentral eine Transformation des Männlichkeitsbildes vom kohärenten, autonomen zum fluiden, dauerhaft unabgeschlossenen, offenen, und auf andere angewiesenen, vielfach vernetzten Subjekt beinhaltet.

Fink hat die Schaffung neuer und das Umschreiben bekannter (Frauen-)Figuren als «wichtige Erzählstrategie» beschrieben, die «Verschiebungen, Dekonstruktionen und Irritationen von Geschlechterverhältnissen leistet». Einer zweiten von ihr identifizierten Erzählstrategie, die gerade *nicht* bei der Darstellung von (Frauen-)Figuren in einer binären Geschlechterordnung ›endet‹, gehe es «weniger um die Kritik an bestimmten Bildern als vielmehr um die Darstellung alternativer Strukturen»; SF wird hier zum «Experimentierfeld», in dem auch Konzepte von Geschlecht und Geschlechterverhältnis radikal neu und anders gedacht werden könnten.²⁰⁷ Literarische Experimente dieser Art haben feministische SF-Autorinnen mehrfach unternommen: besonders prominent etwa Ursula K. Le Guin in ihrer *Ekumen*-Serie, die 1969 mit *The Left Hand of Darkness* startete

207 Fink 2001, *Writing the Cyborg*, 88f.

und mit den Gethenians eine Gesellschaft imaginiert, in der ein fixes Geschlecht nicht existiert, sondern – je nach Bedarf und Situation – angenommen wird, Geschlecht also permanent fluide bleibt und über den Reproduktionsakt hinaus keine soziale Bedeutung hat.²⁰⁸ Marge Piercy imaginiert in *Woman on the Edge of Time* (1976) im Rahmen einer Binnenerzählung ein egalitäres Geschlechtersystem mit stark transformierten Geschlechterrollen und entwirft in ihrem späteren Roman *He, She and It* (1991) eine Gesellschaft, in der Cyborg-Technologien zur Entgrenzung vergeschlechtlichter Körper und Identitäten beitragen.²⁰⁹ Dehnt man Finks Befund auch auf die Repräsentation und Verhandlung von Männlichkeit aus, so lässt sich bereits anhand der oben genannten Beispiele konstatieren, dass die Future-Fiction für Jugendliche sehr wohl eine Kritik an hegemonialen Geschlechterbildern und -verhältnissen leistet, auch neue, andere Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, überhaupt von verkörperter, vergeschlechtlichter Identität imaginiert und kritisch mit technophilen Träumen transhumanistischer Männlichkeit und Weiblichkeit verfährt.

Dagegen unternimmt sie aber keinen Versuch, gänzlich andere Geschlechterstrukturen beziehungsweise vergeschlechtlichte Subjektivitäten zu imaginieren. Aufschlussreich ist zum Beispiel, dass sich in keinem Text meines Korpus und meines Wissens auch in keinem anderen aktuellen Cyborg-Roman für Jugendliche eine Auflösung oder auch nur Verhandlung strenger Zweigeschlechtlichkeit findet: Diese bleibt in allen Texten auch ohne biologische Notwendigkeit stabil und gültig. Sowohl die Androidengesellschaft in Bernard Becketts *Genesis* als auch die *mech*-Population²¹⁰ in Robin Wassermans *Skinmed*-Trilogie ist streng binär organisiert, strenger noch als die der «organischen» Menschen. Denn während nonbinäre Identitäten und Körper in Letzterer immerhin existieren *können*,²¹¹ werden EmpfängerInnen der Download-Technologie in Wassermans Werk – in Übereinstimmung mit dem ihnen zuvor als «Menschen» zugeschriebenen Geschlecht – entweder in einem «männlichen» oder einem «weiblichen» Kör-

208 Vgl. Le Guin (1969) 2010, *The Left Hand of Darkness*.

209 Für eine Würdigung von Le Guins Werk siehe Atwood 2011 (2014), *In Other Worlds*, 115–127 (erstmalig 2002), für eine Diskussion von Marge Piercys *Woman on the Edge of Time* vgl. ebd., 101–105 (die Originalrezension wurde erstmals 1976 in *The Nation* publiziert); für eine Diskussion von Piercys *He, She and It* vgl. zum Beispiel Lavigne 2014, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction*, 82–97.

210 Der Begriff *mech* wird im Text als positive Selbstbezeichnung der «künstlichen» Menschen verwendet – er steht im Kontrast zu dem von den «organischen» Menschen verwendeten, diskriminierenden Begriff *skinner*.

211 Wobei auch diese Möglichkeit eine äusserst geringe sein dürfte; auf «natürlichem» Wege geborene Menschen, das heisst Personen, die nicht über biotechnologische Selektion und Optimierung «entstanden» sind, sind in Lias Welt äusserst selten; entsprechend dürfte Zweigeschlechtlichkeit bereits pränatal abgesichert werden; dies wird im Text aber nicht diskutiert.

per (neu) materialisiert; Alternativen existieren nicht. In Wassermans Text ist die fehlende Reflexion dieser streng binären Körperpolitik umso erstaunlicher, als nahezu jeder andere Aspekt von Verkörperung mit Blick auf seine Entstehungs- und Lebensbedingungen diskutiert wird. So wird etwa mehrfach kritisch darauf verwiesen, dass «weisse» Standardkörper in der Testphase der neuen Technologie die «schwarzen» Körper nicht privilegierter «Download»-EmpfängerInnen ersetzt haben.²¹² Zugespitzt wird diese Kritik noch, wenn deutlich wird, dass es sich bei den ersten Download-EmpfängerInnen keineswegs um freiwillige Testsubjekte handelte, sondern um eltern- und heimatlose Jugendliche aus den sich selbst überlassenen Städten, die als Versuchskaninchen für die Entwicklung der neuen Technologie herhalten mussten und dabei nicht nur «entkörper» wurden, sondern oft auch den Tod fanden.²¹³

Gegenüber dieser sozialkritischen Diagnose (nicht ganz so) futuristischer «Rassen»- und Klassenpolitik, auf die ich im Kapitel *Ent- und (Neu-)Verkörperung in posthumanen Technokulturen* zurückkommen werde, steht Lias Beobachtung, dass sich die Haltung des *mech*-Anführers Jude insbesondere Frauen gegenüber in keiner Weise von jener seiner «organischen» Geschlechtsgenossen unterscheidet: «Jude liked his toys new and shiny [...]. Besides, he may have been a mech, but he was still a guy.»²¹⁴ Es ist einer der wenigen *explizit* artikulierten Verweise auf eine Geschlechterordnung, die auch unter posthumanen Vorzeichen stillschweigend perpetuiert wird. «Apparently mech guys were as disgusting as org ones», stellt Lia, angewidert von Judes Umgang mit Frauen, fest. Und fügt in durchaus kulturkritischem Gestus hinzu: «You'd think BioMax could have improved on the defective male brain, but if you believed what they said, they wouldn't know how to even if they wanted to. Apparently, replicating was easier than altering. It was hard, getting people to change.»²¹⁵

Deutlich wird hier, dass *Skinned*, genau wie *Girl Parts*, der Vision eines Zusammenbruchs «herrschaftsproduktiver Unterscheidungsweisen» (Singer) angesichts der neuen Technologien skeptisch gegenübersteht; die feministische Vision einer Befreiung von machtvollen Dualismen und vom Ende des «biologischen Schicksals» liegt hier nach wie vor in weiter Ferne. Stattdessen scheint die transhumanistische Vision «weisser», westlich-männlicher Herrschaft sowohl über das «eigene Fleisch» als auch über dasjenige der «Anderen» zu triumphieren; die Replikation bestehender Machtverhältnisse verhindert ihre Transformation, weil sie nicht nur einfacher, sondern auch lukrativer erscheint. Deutlich wird zugleich, dass es sich

212 Vgl. zum Beispiel *Skinned*, 295 f., *Crashed*, 51.

213 Vgl. *Crashed*, 248 f. und 360.

214 Ebd., 25.

215 Ebd., 56 f.

bei der transhumanistischen Vision sowohl aus feministischer Perspektive als auch aus derjenigen der Romane um eine dystopische handelt: Hier werden nicht nur «alte Geschichten» als Legitimation für weiterhin bestehende Ungleichheiten und Herrschaftsverhältnisse bekräftigt; die Cyborg-Technologie selbst wird dazu eingesetzt, Herrschaftsdispositive zu potenzieren.

Singer zeigt sich denn auch vor allem deswegen skeptisch gegenüber Haraways emanzipatorischer Interpretation der Cyborg-Technologien, weil Cyborg-Körper ihr zufolge meist «zu Objekten intensiver technowissenschaftlicher Kontrolle und Intervention oder Selektion werden» und weil diese «Praktiken der Biopolitik menschlicher Körper», die sich sowohl in der (Bio-)Medizin als auch in der kosmetischen Chirurgie manifestieren, «in der Tendenz auf Standardisierung und Normierung zielen».²¹⁶ Ähnlich argumentiert Spreen, der in seiner Analyse gegenwärtiger «Upgradekultur» den Körper im «Mittelpunkt der Macht» verortet und durch «die technologische Durchdringung des Körpers und den Einbau des Körpers in technologische Optimierungsdispositive» ganz neue Möglichkeiten des «Zugriffs auf Menschen» gegeben sieht. So konstatiert er «das Risiko einer weiteren Schleife der Verzweckung und Verdinglichung des Menschen und seines Körpers im Rahmen erweiterter Macht- und Kontrollstrukturen».²¹⁷ Und argumentiert, dass das primäre «kulturelle Momentum» in der sich vollziehenden Realisierung einer Cyborggesellschaft mit ihren «Deutungsmustern, Diskursen, Erwartungen und damit verbundenen ökonomischen Motiven» eher nicht in «Ausgleich» und «Inklusion», sondern vielmehr in «Optimierungs- und Upgradekonzepte[n]» zu finden sei.²¹⁸ Auch die Future-Fiction für Jugendliche imaginiert Prozesse der Standardisierung, Normierung und optimierenden Verzweckung im Rahmen einer sexistischen «Upgradekultur», welche die neuen Technologien nicht zu Ausgleich und Inklusion, sondern zur Beschleunigung und Intensivierung der gewinnbringenden Verdinglichung des weiblichen Körpers einsetzt. Das lässt sich besonders eindrücklich anhand von *Girl Parts* illustrieren.

Rose ist, wie im Lauf der Handlung deutlich wird, zwar die Einzige ihrer «Art»: als Gefährtin eigens für einen besonders kaufkräftigen Kunden produziert, weist sie individuelle Merkmale auf, die anderen *Companions* fehlen. Ihrer ersten Begegnung mit einer anderen *Companion* geht allerdings ein Albtraum voraus, in dem sie sich an ihre «Geburt» im Hightechlabor erinnert und sich als eines von unzähligen anderen «Laborgeschöpfen», von identischen, objektivierten Körpern

²¹⁶ Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 24f.

²¹⁷ Spreen 2015, *Upgradekultur*, 9.

²¹⁸ Ebd., 37.

erkennt: «In her peripherals she saw bodies. Hundreds of them. Rows and rows filled the huge space. Men in long white coats paced up and down, taking notes.»²¹⁹ Aber erst bei Rebecca, die sich gemeinsam mit Charlie um sie kümmert, nachdem sie von David verstossen wurde, trifft Rose lebhaftig auf eine andere Companion, eine dieser – von *Sakora* als «unit» bezeichneten und als vollkommen austauschbare Zeichen betrachteten (125) – «Leidensgenossinnen»: Lily. Lily ist die *Companion* von Rebeccas Bruder Paul, und obwohl Rose sich ihr mit den Worten «I'm a Companion. We're the same» vorstellt (164), begreift sie alsbald, dass sich hier keine gemeinsame Identität auf der Basis einer gemeinsamen Erfahrung generieren lässt: «Lily's eyes looked through Rose, past her. They were a pale imitation blue. Cold and dead. Rose shivered.» (Ebd.) Rebecca, die Lily zu Recht als das erkennt, was sie im Rahmen der vorgegebenen Geschlechterverhältnisse ist – «His sex toy» – betont, ohne es zu wissen, die Differenz zwischen Rose und anderen *Companions*: «They say they're supposed to get more human over time, but it's like *Children of the Damned* in there. How could anyone mistake that thing for a real person?» (165) Rose ist zu diesem Zeitpunkt bereits vielfältige Beziehungen zu anderen Personen eingegangen und hat in der Auseinandersetzung und Interaktion mit ihnen und der Welt eine eigene Subjektivität entwickelt; für sie gilt, was bereits Becketts Androide Art von sich behauptet: «Through my interactions with others, I learn who I am.»²²⁰ Von Rebecca und Charlie, die zunächst noch nicht um Roses «artifizien» Status wissen, wird sie eindeutig – und auch noch nach der «Enthüllung» – als «real person» angesehen; ein Status, der den verdinglichten Frauenkörpern, die im Rahmen der merkantilen Erotik dieser Welt allein als kommodifizierte Ware produziert, angerufen und konsumiert werden, konsequent abgesprochen wird. «What good is a sex doll you can't have sex with?», fragt einer von Davids Kollegen (153), und bringt damit die Warenlogik auf den Punkt, denen die Körper junger Frauen in der postfeministischen Raunch-Kultur des Textes unterworfen sind: «sex dolls» dieser Art benötigen, ähnlich wie die Glamour-Models der Männer-Hochglanzmagazine und die Pornodarstellerinnen der Gegenwart, keine Persönlichkeit, im Gegenteil: Den Zeichenstatus, der ihnen in diesem Kontext zugesprochen wird, würde eine starke Persönlichkeit nur stören; es wird diesen jungen Frauen aber auch kein Ort ausserhalb der «phallischen Ordnung» zugestanden. Als «Sexpuppen» betrachtet und angerufen, werden Mädchen nicht darin unterstützt, eine selbstbestimmte Sicht auf ihren Körper und ihre Sexualität oder auf andere Entwicklungsmöglichkeiten

219 *Girl Parts*, 149. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

220 *Genesis*, 92.

ihrer Identität zu entwickeln (auch wenn ihnen das durchaus trotzdem gelingen kann und, wie in *Roses Fall*, auch wird).

Das wird noch deutlicher, als Charlie und Rebecca, die inzwischen von *Roses* Cyborg-Identität erfahren haben, die Freundin zu May Poling bringen: einer «black-market Companion tech» (181) und abtrünnigen *Sakora*-Angestellten, die *Roses* Fixierung auf David löschen soll. In Mays Wartezimmer drängen sich mehrere Jungen mit ihren jeweiligen *Companions*, und ihr Anblick illustriert Singers These einer «Standardisierung und Normierung», einer «Verwestlichung des Aussehens (Gilman 1998)» sowie einer Bestätigung der heteronormativen Ordnung durch die hegemoniale technowissenschaftliche Biopolitik:²²¹

They sat across from Derek and his platinum blonde with a supermodel figure, his Companion. She was identical to Paul Lampwick's. [...]

“What’s your name?” Rose asked Derek’s Companion.

Her face brightened as she turned to Rose. “Hello, I’m Lily.” She extended a hand to shake.

“Rose,” said Rose. Lily went back to staring into space.

Derek beamed. “Isn’t she the greatest?”

Lily looked like a zombie. All the girls did. The pale brunette holding Martin’s arm looked half asleep. There were only a few models. Sitting across the room next to a boy with ears like car doors was another Lily. There were two identical chocolate-skinned brunettes. Two with midnight black hair and cream complexions.

Rose remembered her nightmare – the rows and rows of bodies. She hadn’t seen their faces, but now she could. Rows of blondes, rows of brunettes, rows of girls with hair like an oil slick. And their names, too. Lily. Others came to her like petals drifting to the ground. Violet. Daisy.

Sakora’s little flowers. Standing in a row. (180f.)

Die Cyborg-Technologie der globalisierten Grosskonzerne bringt soziale Dichotomien und vergeschlechtlichte Herrschaftsverhältnisse also keineswegs ins Wanken, sondern verschärft sie im Gegenteil markant; sie fördert eine restlose Annektierung und Standardisierung weiblicher Körper auf der einen Seite, und sie bringt jungen Männern bei, Frauen als austauschbare Körper ohne persönliche Eigenschaften und eigene (sexuelle) Bedürfnisse zu betrachten, frei zu welchem Gebrauch ihnen auch immer vorschwebt. «I got mine last week», sagt Derek über seine *Companion*, die er zur Cyborg-Mechanikerin gebracht hat, um ihre *Intimacy Clock* auszuschalten. «I’m asking for the full boat. Kissing, touching, everything. Well, I know you can’t do *everything* with them. But you can do a lot without a ... you know.» (180) In dieser Horrorvision wird nicht nur der weibliche Körper standardisiert und normiert; weibliche <Sexualität> wird restlos und ausschliesslich auf männliche sexuelle Bedürfnisse hin funktionalisiert. Nicht

221 Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 25.

zufällig finden sich in der Sprache, mit der die jungen Männer über *Companions* und «reale» Mädchen sprechen, auch keinerlei Unterschiede mehr – «künstliche» wie «reale» Mädchen sind gleichermassen verdinglicht. Ohne zu wissen, dass Rose eine *Companion* ist, spricht einer von Davids Freunden denn auch von «that piece David Sun was with» (153).

«Sakora's little flowers» sind in dieser hypersexualisierten Semiokratie der erzählten Welt als eine seltsame Kombination von Simulakren erster und zweiter Ordnung konzipiert. Vermarktet werden sie als Simulakren erster Ordnung, die, nicht zuletzt über ihren Blumennamen, vorgeben, eine ideale «weibliche Natur» zu imitieren. Tatsächlich aber sollen sie als Simulakren zweiter Ordnung fungieren: Sie werden als identische Wesen technisch und seriell produziert, sie sind keine Partnerinnen *des* Menschen im Spiel, sondern Arbeiterinnen, die als Ersatz *für* den weiblichen Menschen fungieren, kurz: Roboter.²²² Als solche verkörpern sie im Rahmen der von Penny kritisierten «grim meat-packing-factory of identikit heterosexuality»²²³ die beliebig auszuschöpfende sexuelle Ressource. Auf Diskursebene allerdings werden sie schnell als Simulakren dritter Ordnung erkennbar: jede von ihnen ist reine Simulation, ist Kopie ohne Original, ein in sich geschlossenes System, das «den Zugang zur sinnlichen und unmittelbaren Wahrnehmung der Welt verschüttet»²²⁴ – sprich: zu unreguliertem, nicht kommodifiziertem, individuellem Begehren, wechselseitigem Geben und Nehmen oder gar tiefen zwischenmenschlichen Beziehungen. Wenn diese *Companions*, wie im Propaganda- und Instruktionsvideo von *Sakora-Solutions* demonstriert, überhaupt eine Form der Liebe versprechen, dann ist es eine Liebe, die Laurie Penny als «Love™» bezeichnen würde: eine kolonialisierte, patriarchal-kapitalistisch vereinnahmte, auf einem engen heteronormativen Script basierende Fantasie.²²⁵ Im Video, das von der *Sakora*-«Expertin» Dr. Love moderiert wird, wird diese «Love™» repräsentiert durch ein händchenhaltendes Teenager-Paar (42). Tatsächlich bilden «Sex™» und «Love™» Penny zufolge auf der Oberfläche zwar die Gegensatzpaare jeder Geschichte – beide aber teilen eine domestizierende Wirkung, in deren Rahmen unmögliche Standards etabliert werden: «Both demand that we see another person as less than human, merely a body filling a prewritten role in our script for romantic or erotic ecstasy. Both are wildly unrealistic, and both set us up to fail.»²²⁶ In Rose ist dieses unmögliche, weil im Rahmen einer Warenlogik nie zu realisie-

222 Vgl. zu dieser Ordnung der «Simulakren» Baudrillard 2011, *Der symbolische Tausch und der Tod*, 98–104.

223 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 151.

224 Blask 1995, *Jean Baudrillard zur Einführung*, 23.

225 Penny 2014, *Unspeakable Things*, 201–210.

226 Ebd., 206.

rende Begehren bereits programmiert. Ihr Gehirn enthält, wie Dr. Love im Video erklärt, zwei Teile: «an emotional core, where her desire for you is located, and a strict moral code, which checks this desire» (43). Während der *Companion*, analog zu den vergeschlechtlichten Romance-Narrativen von «Love™», die Macht respektive die Pflicht zugeschrieben wird, Sex zu versprechen, im Endeffekt aber zu versagen und so das sexuelle Begehren des Mannes zu domestizieren, wird dem Mann die Macht zugeschrieben, Liebe zu gewähren oder zu versagen. Vom *Sakora*-Server getrennt, begreift Rose dieses «Script» ziemlich bald und schreit es Charlie ins Gesicht: «Boys make the rules. They do what they want, when they want, and the girls just have to be perfect. And if the girls aren't perfect, too bad. They can just be alone.» (173) Perfekt zu sein bedeutet für junge Frauen die Kultivierung von erotischem Kapitel bei gleichzeitiger Negierung sexuellen Begehrens: Während junge Männer *handeln* (sollen), müssen (und dürfen) junge Frauen lediglich *sein* – und vielleicht dürfen sie noch nicht einmal das.

Rose und ihre «Schwestern» fungieren bei Cusick also als kulturkritische Projektionen: Sie symbolisieren die – aufgrund ihres Geschlechts und ihres posthumanistischen Status – als «das Andere» konstruierten und verworfenen Subjekte einer patriarchalen neoliberalen Ordnung, und sie symbolisieren den Warencharakter des weiblichen Körpers in einer Gesellschaft, in der der Hass auf das und die Angst vor dem weiblichen Fleisch und dem weiblichen Begehren geschürt und dieses begehrende «Fleisch» mittels kommodifizierter Fantasien und rigider, institutionalisierter Selbstkontrolle domestiziert und marginalisiert wird:²²⁷ «Popular culture reminds women that the sale of sexual signs is precarious as well as crucial, and that even if we get it completely right – even if we work out how to give the clients exactly what they want – we will never be allowed to own our sexual bodies.»²²⁸ Selbst die – in der Realität durch Gewalt und Drohungen ohnehin oft negierte – höchst zweifelhafte «Macht» von Frauen, sich zu verweigern, wird in Cusicks Albtraumszenario als Illusion entlarvt, wenn die *Intimacy Clock* überlistet werden kann. «Apparently there's a place where they'll remove the shocker, so the guys can get their rocks off», erklärt Rebecca. «Science knows no bounds, I guess.» (166)

Spätestens hier wird deutlich, dass *Girl Parts* keine Technologie-, sondern eine Gesellschaftskritik artikuliert. Gerade die – sozialen – Pathologiebefunde dieser Kulturkritik allerdings implizieren auch Zweifel am utopischen Potenzial der Cyborg-Technologien, da Technik mit Singer als «Vergegenständlichung von Handeln und damit durch Sprache vermittelt und Normen verpflichtet» begriffen

227 Vgl. dazu Penny 2011, *Meat Market*, vor allem 5–21.

228 Ebd., 21.

werden muss.²²⁹ Singer kritisiert, dass Haraway in der Cyborg-Figur «die symbolisch-kulturelle und technologisch-materielle Ebene kurzschliesst» und das grundsätzlich befreiende Potenzial von Grenzüberschreitungen überschätzt.²³⁰ In diesem Sinne zeigen sich auch aktuelle Cyborg-Romane skeptisch gegenüber dem utopischen Potenzial der neuen Technologien, die sie, in Abgrenzung zu ihrer *Entpolitisierung* im Rahmen eines (euphorischen) Narrativs der «technologischen Evolution», repolitisieren, und sich dabei ganz zentral auf die Erkundung der bereits von Singer formulierten Fragen verlegen: «Wer betreibt welche Technowissenschaft, zu welchen Zwecken und mit welchen Interessen? Wem nützen welche Technologien? Welche Entwicklungsrichtungen werden nicht eingeschlagen?»²³¹ Schon Haraway hatte allerdings in ihrer Auseinandersetzung mit disparaten Perspektiven zur postmodernen Technowissenschaft betont, dass das Cyborg-Universum gerade aus einer Geschlechterperspektive Horrordimensionen wie Utopien generiere:

Aus einer Perspektive könnte das Cyborguniversum dem Planeten ein endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle aufzwingen, die endgültige Abstraktion, verkörpert in der Apokalypse des im Namen der Verteidigung geführten Kriegs der Sterne, *die restlose Aneignung der Körper der Frauen* in einer männlichen Orgie des Kriegs (Sofia 1984, Sofoulis 1984). Aus einer andern Perspektive könnte die Cyborgwelt *gelebte soziale und körperliche Wirklichkeiten* bedeuten, in der niemand mehr seine Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen zu fürchten braucht und niemand mehr vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muss.²³²

Entsprechend ruft Haraway dazu auf, sowohl die herrschaftsverstärkenden als auch die herrschaftskritischen und transformatorischen Potenziale der Cyborg-Technologie im Blick zu behalten, die in der «Cyborgisierung» des Menschlichen implizierte «[...] Verwischung dieser Grenzen zu *geniessen* und *Verantwortung* bei ihrer Konstruktion zu übernehmen»,²³³ und sich dazu eine politisch dringend notwendige «Doppelsichtigkeit» zuzulegen:

Der politische Kampf besteht darin, beide Blickwinkel zugleich einzunehmen, denn beide machen sowohl Herrschaftsverhältnisse als auch Möglichkeiten sichtbar, die aus der jeweils anderen Perspektive unvorstellbar sind. Einäugigkeit führt zu schlimme-

229 Singer 2001, *Cyborg – Körper – Politik*, 32.

230 Ebd., 29. So hält Singer fest, dass nicht alle Grenzüberschreitungen «auch per se schon Überschreitungen im Sinne einer Verbindung mit Ausgegrenztem oder Verdrängtem» darstellen und daher nicht «um ihrer selbst willen gefeiert werden [können]».

231 Ebd., 32 f., Zitat 33.

232 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 40, Hervorhebungen M. K.

233 Ebd., 35, Hervorhebungen im Original.

ren Täuschungen als Doppelsichtigkeit oder medusenhäuptige Monstren. Zusammenschlüsse von Cyborgs sind monströs und illegitim. Unter unseren gegenwärtigen politischen Verhältnissen gibt es kaum ein verheissungsvolleres Bild von Widerstand und Vereinigung (im Original: «recoupling»).²³⁴

Auch Anne Balsamo betont, dass die misogynie und militärische Gebrauchsgeschichte der Cyborg-Technologie kein Anlass sei, das feministische Bild *der* Cyborg preiszugeben, sondern ein umso bedeutenderer Grund «to reclaim the cyborg image as a cultural image and possible prototype for a feminist reconceptualization of personal and political identity which embraces, and perhaps, celebrates, the diversity of woman's identity».²³⁵ Bilder, Metaphern und theoretische Sprache seien nie neutral oder eindeutig, sondern «sites of cultural and political contestation», in die es sich einzumischen gelte²³⁶ – eine Aufforderung, der die AutorInnen aktueller Cyborg-Romane literarisch nachkommen.

Ihre grundsätzliche – und durchaus berechnete – Wachsamkeit gilt den Glücksversprechen neuer Technologien, die, wie die Romane zeigen, äusserst gewinnbringend in die Festigung und Intensivierung bestehender Machtverhältnisse einer Gesellschaft eingebracht werden, in der Geschlecht «ein gesellschaftlich bestimmender Faktor [bleibt], mittels dessen Diskriminierung, Unterdrückung und Ausbeutung durchgesetzt werden»²³⁷. Dieser kulturkritischen Auseinandersetzung mit *Cyborg-Technologien* gegenüber steht in den Romanen eine affirmative Beschäftigung mit dem *Bild der Cyborg*, das im Zentrum von Haraways Manifest steht, und mit den «monströsen und illegitimen Zusammenschlüssen» von hybriden Wesen, welche die Deutungshoheit humanistischer und neoliberaler Subjekt-konzepte bedrohen.

Denn Cyborgs sind, wie schon Haraway schrieb, «ebenso Geschöpfe der gesellschaftlichen Wirklichkeit wie der Fiktion»;²³⁸ sie sind, wie Hayles in ihrem Aufsatz *The Life Cycle of Cyborgs* betont, immer zugleich Entität und Metapher, «living beings and narrative constructions».²³⁹ Anke Gilleir, Eva Korman und Angelika Schlimmer verstehen literarische «künstliche Menschen» – die sie aufgrund der in ihnen realisierten Verknüpfung von Sprachlichem, Mechanischem und Leiblichem als «Textmaschinenkörper» beschreiben und mit Drux etwa als «Meta-

234 Ebd., 40; der Verweis auf den Originaltext entstammt Haraway 1991, *A Cyborg Manifesto*, 154.

235 Balsamo (1988) 1999, *Reading Cyborgs Writing Feminism*, 154.

236 Ebd.

237 So die Zeitdiagnose des HerausgeberInnen- und AutorInnenkollektivs Affront in *Darum Feminismus!*, 7.

238 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 33.

239 Hayles 1995, *The Life Cycle of Cyborgs*, 322.

phern für besondere menschliche Befindlichkeiten oder die allgemeine anthropologische Konstitution» lesen,²⁴⁰ und Kirstin Mertlitsch schliesslich versteht sie als «Begriffspersonen», die für ein «Versprechen» stehen, für «politische Anliegen, Ideen, Konzepte, Begriffe und Werte sowie für spezifische Begehrensformen».²⁴¹ Während Hayles die Verknüpfung von Technologie und Diskurs im Konzept des Cyborg betont, und Herbrechter dafür plädiert, die «Ausdrucksformen des Posthumanismus [...] nicht als bare Münze [zu] nehmen», sondern sie symptomatisch zu lesen als «Ausdrucksformen von Ängsten oder Wünschen, Psychosen, Hysterien, Phobien der humanistischen Kultur im Wandel ihrer Zeit», um zu einer Bedeutung von «Posthumanisierung» zu finden, die eine «affirmative Dekonstruktion unseres humanistischen «Gefängnisses» mit seinen Zwangsvorstellungen» erlaubt,²⁴² betont Bellanger die Wichtigkeit, «nach ihren [der Cyborgs, M. K.] spezifischen Lebensbedingungen zu forschen», denn: «Nicht nach solchen intimen Details der Cyborg-Existenzen zu forschen hiesse, den Cyborgs eventuell nur ein Leben als scheinbar selbstredendes Argument in kulturwissenschaftlichen Texten zu erlauben. Eine triste Aussicht!»²⁴³ Und, so möchte ich hinzufügen, eine Aussicht, die in den äusserst «lebendigen» jungen Cyborg-Frauen der Jugendliteratur eine Gegenposition findet.

Lia und Jenna sind, wie es Herbrechter für die «Ausdrucksformen des Posthumanen» geltend macht, sehr wohl als Produkte – und als «Spielball» – eines diskursiven Machtkampfs zwischen unterschiedlichen (post-)humanistischen Positionen zu lesen,²⁴⁴ die im Folgenden näher beleuchtet werden sollen. Sie sind aber *auch* als vom feministisch geprägten Bild *der* Cyborg inspirierte fiktionale Teenager zu lesen, die sich sowohl aus den humanistischen als auch aus den transhumanistischen Gefängnissen zu befreien suchen, in die sie eingeschlossen, aus denen sie aber auch gewaltsam ausgesperrt werden – ganz, wie es den sie hervorbringenden und sie in Dienst nehmenden Diskursen und Institutionen gerade dienlich ist. An der Schwelle oder besser in den «Zwischenräumen» der grossen Erzählungen «des Humanismus» und «des Posthumanismus» angesiedelt, die auf der einen Seite ohnehin oft durch ähnliche Grenzziehungen, Ausschlüsse und (vergeschlechtlichte) Prämissen strukturiert werden und auf der anderen Seite keineswegs homogene Diskurse bilden, verkörpern diese Figuren jene Liminalität, die Hayles als zentrales Charakteristikum der Cyborg ausmacht: «Standing at

240 Gilleir/Kormann/Schlimmer 2006, *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, vor allem 7–9, Zitat 9.

241 Mertlitsch 2016, *Sisters – Cyborgs – Drags*, Zitat 9.

242 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 68.

243 Bellanger 2001, *Begegnungen mit den Cyborgs*, 56.

244 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 36.

the threshold separating the human from the posthuman, the cyborg *looks to the past as well as the future*. It is precisely this *double nature* that allows cyborg stories to be imbricated within cultural narratives while still wrenching them in a new direction.»²⁴⁵ Dieser gleichzeitige Blick zurück und nach vorn erweist sich in Theorie, Praxis und Fiktion gerade deshalb als fruchtbar, weil er, wie Herbrechter betont, beiträgt, «dem Humanismus bei seiner Selbstdekonstruktion weiterhin behilflich zu sein, damit er sich nicht unreflektiert in neuen Formen und alten Exzessen wiederholt. Gleichzeitig muss man einen zu enthusiastischen Posthumanismus an seine Wurzeln erinnern.»²⁴⁶ Auch Nicholas Gane verortet den Wert des Konzepts «des Posthumanen» in seinem *reflexiven* Potenzial: «in the possibility of *rethinking* what we call human values, human rights and human dignity against the backdrop of fast-developing bio-technologies that open both the idea and the body of the human to reinvention and potential redesign.»²⁴⁷

Auf Handlungsebene manifestieren sich diese doppelte «Natur» der Cyborg und die mit ihr verbundenen Chancen und Konflikte in Wassermans *Skinmed*-Trilogie und Pearsons *The Adoration of Jenna Fox* sehr plastisch, denn für Lia und Jenna stellt sich die Aufgabe der Subjektivation in anderer Weise als für Rose. Rose kann als *posthumane* – oder auch als «postbiologische»²⁴⁸ – Figur bezeichnet werden, die sich auf der einen Seite von der ersten Minute ihrer Existenz in Sakoras Hightechlabor an über ihre «Artifizialität» und ihre «Bestimmung» als Davids *Companion* im Klaren ist, und auf der anderen Seite von Anfang an über den Körper und die Weiblichkeitstechnologien einer im Spätkapitalismus sozialisierten – und sexualisierten – «jungen Frau» verfügt, die also von Beginn an «gemacht» und nicht «geworden» ist.²⁴⁹ Lia und Jenna dagegen sind *posthumane* Figuren im engeren Sinn. Beide haben eine Kindheit und eine Jugend als «organische» Menschen durchlebt, mit der sie sich *postdownload* intensiv auseinandersetzen müssen, um auf der einen Seite an ihre vormalige Biografie anzuknüpfen, sich aber auch von ihr zu lösen, um sich aus spezifischen Abhängigkeitsverhältnissen zu be-

245 Hayles 1995, *The Life Cycle of Cyborgs*, 322, Hervorhebungen M. K.

246 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 44.

247 Gane 2006, *Posthuman*, 434, Hervorhebung im Original.

248 Zum Begriff und seinen Implikationen vgl. Stollfuß 2013, *Menschmaschinen und die Ränder des Monströsen*.

249 Zu dieser zentralen Differenz in der Imagination des menschlichen und des Cyborg'schen Lebenszyklus vgl. Hayles 1995, *The Life Cycle of Cyborgs*, 322. Hayles betont, dass der prinzipielle Widerspruch zwischen einem traditionellen Verständnis des menschlichen Lebenszyklus (zu dem für Lia und Jenna nicht länger relevante Aspekte wie Verletzlichkeit, Altern, biologische Reproduktion und Tod gehören) und den mit der – diskursiven wie technologischen – Konstruktion von Cyborgs verknüpften Bedeutungen von Herstellung und Demontage – «assembly and disassembly» – letztlich nicht aufgelöst werden könne und daher für Spannungen Sorge.

freien. Beide finden sich – beziehungsweise jenen Teil ihrer Subjektivität, der von der vorhergehenden ›menschlichen‹ Existenz bleibt – auf der anderen Seite auf eine gänzlich neue Weise verkörpert; eine *posthumane* Neuverkörperung, die tiefgreifende Folgen für das Selbstverständnis und die Erkundung persönlicher und kollektiver Handlungsmöglichkeiten impliziert. In gewissem Sinne aktualisieren diese Cyborg-Romane eine Variante des Doppelgängermotivs; die ›zweite Adoleszenz‹, die Lia und Jenna aufgrund ihrer Neuverkörperung durchleben, dient nicht nur dazu, in Auseinandersetzung mit ihrem ›früheren Ich‹ die Frage nach ›Original‹ und ›Kopie‹ und damit die Frage eines ›Ich-Verlusts‹ unter den Vorzeichen einer unaufhaltsamen Posthumanisierung zu verhandeln.²⁵⁰ Gerade unter den Bedingungen einer anderen, neu verkörperten Subjektivität, die damit den Stellenwert einer ganz spezifischen Form des ›Atopos‹,²⁵¹ eines hypothetischen Aussens erhält, ermöglicht sie vor allem das Infragestellen von zuvor als selbstverständlich betrachteten Werten, Normen, Privilegien und Ausschlüssen.

Es wird mir deshalb im Folgenden darum gehen, nach den ›spezifischen Lebensbedingungen‹ und ›intimen Details‹ zu fragen, unter denen Lia und Jenna ihre Augen aufschlagen, unter denen sie ent- und verkörpert werden. Wie ich argumentieren werde, legen dabei sowohl die *Skinmed*-Trilogie als auch *The Adoration of Jenna Fox* eben jene ›Doppelsichtigkeit‹ zutage, die schon Haraway als politische Strategie für unverzichtbar hielt.

Ent- und (Neu-)Verkörperung in posthumanen Technokulturen: Alpträume und Pathologiebefunde

2008 fast zeitgleich erschienen, greifen *The Adoration of Jenna Fox* und *Skinmed*, die jeweils ersten Bände der *Jenna Fox Chronicles* von Mary E. Pearson und der *Skinmed*-Trilogie von Robin Wasserman, auf ein fast identisches experimentelles Setting zurück, um vor dem Hintergrund einer postapokalyptischen, weitgehend entvölkerten, aber hochtechnologischen und ultrakapitalistischen Gesellschaft ungefähr zur Mitte des 21. (*The Adoration of Jenna Fox*) beziehungsweise des 22. Jahrhunderts (*Skinmed*) existenzielle Fragen nach dem ›Wesen‹ des Menschseins, seinen Ausdrucks- und Verkörperungsformen und den Möglichkeiten von Gemeinschaft aufzuwerfen. Beide Werke stehen thematisch in der Tradition einer Cyberpunk-Science-Fiction, die sich vornehmlich mit Fragen nach der Bedeu-

250 Zu diesem thematischen Komplex in Darstellungen des ›künstlichen Menschen‹ vgl. Gilleur/Kormann/Schlimmer 2006, *Textmaschinenkörper*, 10.

251 Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 68; vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Kulturkritik in der Future Fiction*.

tung von Virtualität, Kapitalismus, Verkörperung und Identität in einer globalisierten Welt befasst. Anders als die fast durchweg männlich geprägte Cyberpunk-Welle der 1980er-Jahre, die aus feministischer Perspektive wiederholt für ihre geschlechts-, klassen- und «rassen»-blinde Kolportage eines westlich-männlichen, «weissen», körperfeindlichen Standpunkts kritisiert wurde, knüpfen sie an die von Carlen Lavigne analysierte Tradition einer vor allem in den 1990er-Jahren entstandenen zweiten, stark weiblich geprägten Cyberpunk-Welle an. Diese stand im Rahmen eines feministischen Diskurses; ihre Texte unterzogen die misogynen Konventionen und Paradigmen des Genres einer Kritik und setzten neue Akzente, indem sie aus feministischer Perspektive Fragen nach Verkörperung, Reproduktion, Mutterschaft, Gemeinschaft und ökologischer Nachhaltigkeit ins Zentrum rückten.²⁵² Obwohl sich die an Jugendliche adressierten Future-Fiction-Romane der 2010er-Jahre (nicht nur) in Bezug auf die in ihnen verhandelten Themen und Debatten in verschiedenen Punkten von diesen Vorgängern unterscheiden, stehen auch sie in einer Tradition feministischer SF, die vergeschlechtlichte Herrschaftsverhältnisse hinterfragt und den weissen, einzelgängerischen Cyber-Cowboy durch weibliche Figuren ersetzt, für welche die Frage nach Verkörperung und Gemeinschaft in einer Welt der abstrakten Zeichen zentral wird. Flanagan schreibt denn auch, dass «[these] YA fictions make a significant contribution to feminist thought [...], creatively (and often provocatively) asking important questions about what it means to be a young woman living in a technological age».²⁵³

Jenna Fox ist 16 Jahre alt, als sie bei einem Autounfall lebensgefährlich verletzt wird. Nach über einem Jahr, in dem sie vermeintlich im Koma gelegen hat, erwacht sie ohne jede Erinnerung – «I don't remember Jenna Fox»²⁵⁴ – in einem vollkommen unversehrten Körper. Wochen nach ihrem «Erwachen» findet sie heraus, dass dieser Körper in der Biotechfirma ihres Vaters – *Fox BioSystems* – mithilfe eines artifiziellen neuronalen Netzwerks und eines Zellstoffs namens *Bio Gel* nach dem Vorbild des «organischen» Vorgängers biotechnologisch (re-)produziert und mit den gescannten «Informationen» aus Jennas Gehirn ausgestattet wurde.

Die 17-jährige Lia Kahn indes liegt nach einem ebenso fatalen Autounfall für Wochen wach, aber vollkommen sprach- und bewegungsunfähig und ohne jede sensorisch-somatische Wahrnehmung – «buried alive in a body that might as well be a coffin except it denied me the pleasure of suffocation»²⁵⁵ – in einem Kran-

252 Vgl. Lavigne 2013, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction*.

253 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 127.

254 *The Adoration of Jenna Fox*, 13.

255 *Skinmed*, 5.

kenhaus, das sich alsbald als Produktionsstätte und Rehabilitationszentrum der Firma *BioMax* herausstellt: einer Tochtergesellschaft des Konzerns ihres Vaters, die sich unter anderem auf die transhumanistische Mission spezialisiert hat, die Gehirne unheilbar kranker, schwerverletzter und später auch nach ›Unsterblichkeit‹ verlangender reicher KundInnen zu scannen, die so gewonnenen ›Neuronalinformationen‹ in ein artifizielles neuronales ›Netzwerk‹ zu kopieren und in synthetische Körper zu ›migrieren‹. Während Jenna noch 10 Prozent ihrer ›originalen‹ Gehirnmasse besitzt – den wichtigsten Teil ihres Gehirns, wie ihr versichert wird, jenen als ›Schmetterling‹ bezeichneten Teil, der ihrer Mutter zufolge als ›heart of the brain‹ gilt²⁵⁶ – ist Lias Gehirn gänzlich ›synthetisch‹; es ›simuliert‹ die ›Datenverarbeitung‹ des ›Originals‹. Im Unterschied zu Jennas Erinnerungen, die sich aufgrund von anfänglichen ›Kommunikationsschwierigkeiten‹ zwischen den materiellen und funktionalen Elementen des kybernetischen Organismus nur zögerlich und fragmentarisch einstellen, sind Lias Erinnerungen an ihre ›menschliche‹ Biografie inklusive des Unfalls intakt.

In beiden Fällen soll die Prozedur, die als futuristisches Szenario unmittelbar an die in Moravecs *Mind Children* imaginierte ›Transmigration‹ menschlichen Bewusstseins in einen Computer (und von dort in einen neuen oder auch in mehrere neue mechanische Körper oder in andere Computer) angelehnt ist,²⁵⁷ und die, wie aus den obigen Ausführungen deutlich geworden sein sollte, in der Sprache der Kybernetik verhandelt wird, die Kontinuität des ›Selbst‹ der beiden jungen Frauen über den ›Tod‹ ihrer ›organischen‹ Körper hinaus gewährleisten. ›You're Jenna Angeline Fox‹, erwidert ihr Vater auf Jennas Frage, wer und was sie denn nun eigentlich sei: ›A seventeen-year-old girl who was in a terrible accident and nearly died. You were saved the way so many accident victims are saved, through medical technology. Your body was injured beyond saving. We had to patch together a new one.‹²⁵⁸ In Lias Fall ist es Ben, ein *BioMax*-Wissenschaftler, der die Kontinuität ihrer Identität garantiert: ›All your memories, all your experiences, everything you are was simply transferred to a more durable casing. Just like copying a file. Nothing more mysterious than that.‹²⁵⁹

Genau wie in Moravecs Szenario, in dem ein Roboterchirurg das Gehirngewebe eines ›Migrations‹-willigen Menschen Schicht für Schicht scannt und in einen Computer kopiert, gehen sowohl Jennas Vater als auch der *BioMax*-Technowissenschaftler davon aus, dass die verlustfreie ›Transmigration‹ von Bewusstsein

256 *The Adoration of Jenna Fox*, 118–121, Zitat 120.

257 Vgl. Moravec 1988, *Mind Children*; für die technischen Details des Gedankenexperiments vgl. 109–112; für eine Diskussion der Implikationen 112–124.

258 *The Adoration of Jenna Fox*, 124.

259 *Skinmed*, 33, Hervorhebung M. K.

und Identität möglich ist. Den optimistischen Versicherungen dieser Transhumanisten liegt ein Verständnis von Identität zugrunde, das Moravec, in Abgrenzung zu einer von ihm als «body-identity» bezeichneten Position, als «pattern identity» definiert:

Body-identity assumes that a person is defined by the stuff of which a human body is made. Only by maintaining continuity of body stuff can we preserve an individual person. Pattern-identity, conversely, defines the essence of a person, say myself, as the pattern and the process going on in my head and body, not the machinery supporting that process. If the process is preserved, I am preserved. The rest is mere jelly.²⁶⁰

Wie Moravec vertreten Väter und Techniker in den Romanen die Auffassung, dass der Körper lediglich das Trägerprinzip für ein als Informationsprozess verstandenes Bewusstsein bilde, das sich beliebig von einem «Gefäß» (*casing*) auf das andere – in Moravecs Vision «a shiny new body of the style, color, and material of your choice»²⁶¹ – übertragen lasse. «Your brain came through the accident completely intact, and we were able to make a full transfer», zeigt sich der für Lia zuständige Technowissenschaftler denn auch erfreut. «The body is, I'm afraid, not the costumized unit you might have selected under less critical circumstances, but we did our best to choose a model that would emulate your baseline specs, height, weight, coloring.»²⁶² Jennas Vater ist von «seinem Werk», der biotechnologischen «Neuerschaffung» seiner Tochter, sogar noch begeisterter: Jennas neuer Körper, meint er, sei mit dem «Original» fast identisch: «All of your ballet recital videos allowed us to digitally measure every centimeter of you.»²⁶³

Einmal abgesehen davon, dass sie ihr Selbst kaum (allein) über die Materie (*body stuff*) ihres «organischen» Körper definiert hätten, wie es die Kritiker einer Trennung von Information und Verkörperung Moravec zufolge angeblich tun, sind Lia und Jenna vom Argument, dass der Körper lediglich die ultimative, beliebig austauschbare Prothese bilde und dass sich ihre Identität als Informationssystem verstehen lasse, keineswegs überzeugt. «I sense that Father thinks I should be impressed. Maybe even grateful», meint Jenna, nachdem sich ihr Vater in langen Beschwörungen der Vorzüge ihres neuen Körpers und ihres technologisch optimierten Gehirns ergangen hat («The typical human brain, Jenna, is composed

260 Moravec 1988, *Mind Children*, 117, Hervorhebungen im Original. Nahezu dieselben Worte benutzt Lias Vater, wenn er öffentlich für Toleranz gegenüber den EmpfängerInnen der *Download*-Technologie wirbt: «We don't define a thing by what it's made of – we define a thing by what it *does*. A brain isn't a brain because it's a mess of cells and neurotransmitters and organic gunk. It's a brain because it *thinks*. We're all made out of nothing but *stuff*.» (*Crashed*, 184, Hervorhebungen im Original)

261 Moravec 1988, *Mind Children*, 110.

262 *Skinned*, 32.

263 *The Adoration of Jenna Fox*, 122.

of a hundred billion neurons. You have *five* times that.»). «But what about my missing heart? My liver? I don't want five hundred billion neural chips. I want guts.»²⁶⁴ «He was talking like I was a new car», bringt wiederum Lia die ihren Körper verdinglichende Rede des Technowissenschaftlers auf den Punkt.²⁶⁵ Auch sie verlangt die Rückversetzung in ihren «organischen» Körper – «One leg, one arm, no skin, I didn't care. As long as I was human. As long as I was *me*»²⁶⁶ –, erhält aber die aus einer *pattern identity*-Position heraus formulierte Antwort: «The *body* of Lia Kahn is dead. Be grateful *you* didn't die with it.»²⁶⁷

Verbunden mit Jennas und Lias Anrufung des «organischen» Körpers ist nun in den Romanen keine diskursive Essenzialisierung einer «menschlichen Natur». Eine solche zeigt sich in der *Skinmed*-Trilogie etwa als Position der fundamentalistischen *Faith Party*, welche die «Humanität» des Menschen vor den «Usurpatoren» der Download-Technologie bewahren will und dazu die *Brotherhood of Men* gründet. Mit den Worten «We meet here, we come together in person, *body to body*, to affirm our own humanity», beginnen jeweils die Versammlungen der *Faithers*, die sich zuverlässig zu Hetzkampagnen gegen die als *skinner*s beschimpften Download-EmpfängerInnen auswachsen und an deren Ende jeweils die Botschaft «to each and every skinner» steht «That *you are not one of us*».²⁶⁸

Eine humanistisch-essenzialistische Position vertritt auch Jennas Freundin Allys, die für eine strikte Begrenzung lebensrettender und -verlängernder Biotechnologie plädiert, um eine gewisse «Reinheit» der menschlichen Spezies zu sichern – und damit aus einer anderen Position heraus eine ebenso reduktionistische Definition von Menschlichkeit und Subjektivität vertritt wie die Transhumanisten: «You have to draw the line somewhere, don't you?», sagt sie zu Jenna, ohne um das Mass an «Eingriffen» in Jennas Fall zu wissen. «[...] And by restricting how much can be replaced or enhanced, the FSEB knows you are more human than lab creation. We don't want a lot of half-human lab pets crawling all around the world, do we?»²⁶⁹

In beiden Werken sieht sich die Politik – beziehungsweise das, was in den in den Texten inszenierten «Korporatokratien»²⁷⁰ von ihr übrig ist – aufgrund der neuen biokybernetischen Technologien zur Etablierung eines engeren Personenbegriffs veranlasst. Dieser beruft sich auf den organischen Körper und die mit ihm ver-

264 Ebd., 127, Hervorhebung im Original.

265 *Skinmed*, 32.

266 Ebd., 34, Hervorhebung im Original.

267 Ebd., Hervorhebungen M. K.

268 *Crashed*, 251 und 255, Hervorhebungen im Original.

269 *The Adoration of Jenna Fox*, 98.

270 Zur Definition und kulturkritischen Wertung dieser «Korporatokratien» siehe unten.

bundenen Lebensprozesse und implementiert eine Entrechtung derjenigen Subjekte, welche die Kriterien nicht erfüllen. In Jennas Welt legt das FSEB – «the Federal Science Ethics Bord», jene Behörde, die auf Basis ethischer Richtlinien die Projekte der Technokonzerne überwacht, sanktioniert, unterbindet und/oder durch einschränkende wie flankierende Massnahmen kontrolliert – eine Grenze lebenserhaltender Biotechnologien fest, sodass ein Körper nur im Rahmen eines bestimmten Punktesystems prothetisch ergänzt beziehungsweise optimiert und ein Gehirn zu maximal 49 Prozent durch biodigitales «Enhancement» restauriert werden darf, ohne dass der Subjektstatus riskiert wird.²⁷¹ Jenna ist im Rahmen dieses Punktesystems im Wortsinne illegal. In Wassermans Roman beschliesst der Kongress des Justizdepartements gar eine neue, rechtlich bindende Definition von Person: «A «person» will be defined as an organic entity, its brain and body conforming to the biological criteria of the species *Homo sapiens*, its defining qualities including but not limited to birth, aging, and death.»²⁷² Die *Human Initiative* schliesslich verweigert den *mechs* jede Form von Bürger- und Menschenrecht;²⁷³ als Gewalt gegenüber *mechs* – die nicht länger als Menschen, sondern als Dinge betrachtet werden – straffrei wird,²⁷⁴ setzen überall Hetzjagden, schliesslich regelrechte *mech*-Genozide ein.

Diese konservativ-essenzialistischen, sowohl von ethischen Bedenken als auch von Ängsten geprägten Positionen zielen in vertrauter Weise auf Ab- und Ausgrenzung, um die Identität und Souveränität des autonomen humanistischen Subjekts in einem hochtechnologischen Umfeld zu sichern oder auch: zu restaurieren – «They're trying to preserve our humanity», meint Allys²⁷⁵ –, indem sie den «natürlichen», biologischen Körper anrufen. Der Rekurs der beiden Ich-Erzählerinnen auf den verlorenen eigenen Körper dagegen ist keinem Versuch der Romane geschuldet, die Essenzialisierung von Körper und Identität zu betreiben. Zwar betrachten Lia und Jenna die eigene «Artifizialität» zu Beginn durchaus mit Angst und Abscheu. «I'm a freak! You saved an uploaded artificial freak!»,²⁷⁶ schreit Jenna, als sie von den «lebenserhaltenden» Massnahmen erfährt, die ohne ihre Zustimmung veranlasst wurden, und Lia verweist mit der Selbstbezeichnung «Frankenstein» auf ihre zunächst als monströs und «unnatürlich» wahrgenommene neue Existenzform (und zugleich darauf, dass sie «Geschöpf» eines

271 Vgl. *The Adoration of Jenna Fox*, 94–98.

272 *Crashed*, 230.

273 Vgl. ebd., 303 und 347.

274 Vgl. *Wired*, 92.

275 *The Adoration of Jenna Fox*, 98.

276 Ebd., 129.

unethisch handelnden Schöpfers ist).²⁷⁷ Beide werden von Ängsten geplagt, nicht länger ‹menschlich› zu sein, und spiegeln damit die in ihren Technokulturen geführten Debatten und Grenzgefechte. Für Lia weit grösseren Leidensdruck generiert aber der Verlust des eigenen Körpers; ihr Begehren, in ihn zurückversetzt zu werden, all seinen Deformationen zum Trotz, verweist darauf, dass Verkörperung untrennbar mit dem in den Romanen artikulierten Verständnis von Subjektivität verknüpft ist. Die erkenntnistheoretische Unterscheidung von ‹Leib-Sein› und ‹Körper-Haben› – ‹Ein Mensch *ist* immer zugleich Leib ... und *hat* diesen Leib als diesen Körper› (Helmuth Plessner)²⁷⁸ – greift hier insofern, als der *Körper*, der von den Transhumanisten lediglich als Objekt begriffen wird, das man ‹hat›, also ‹besitzt›, und das sich als ‹Körperding› (Robert Gugutzer) beliebig manipulieren oder gar austauschen lässt, ohne dass dies die Identität des Subjekts tangiert, von Lia und Jenna als Subjekt der Erfahrung, als subjektiv erlebter ‹Leib›, der man ‹ist›, als ‹Leibkörper› (Gugutzer) verstanden wird.²⁷⁹

Dieses Körperversständnis steht in der Tradition einer philosophisch-anthropologischen, feministisch weiterentwickelten Phänomenologie, die ‹das menschliche In-der-Welt-sein ausdrücklich im leiblichen Erleben verankert [sieht]; der Leib ist die Voraussetzung dafür, dass Erfahrungen gemacht werden können›.²⁸⁰ So betrachtet die Körperhistorikerin Barbara Duden den Körper als ‹Prägstock der Sinnlichkeit› und als ‹fleischliches Echo des Erlebens›; er ist für sie untrennbar mit dem ‹greif- und spürbaren Selbst› verknüpft – auch und gerade *wenn* es sich bei diesem Körper, ‹der aus Worten, Gesten, Praktiken, Ritualen, Übungen erwächst› stets um eine ‹epochenspezifische Erlebnisform des Leiblichen› handelt, um eine ‹Autozeption›, die kulturell, historisch, diskursiv geprägt ist.²⁸¹ Jene ‹eingefleischten Selbstverständlichkeiten›, die nach Duden die Körpererfahrungen von Frauen prägen, sind als ‹sensuelle Konstitution [...] etwas historisch Gegebenes [...], über das ich nicht beliebig verfüge› – eine Erfahrung also, die sich als ‹ganz andere *Hexis*›, als eine ‹*fremde Befindlichkeit*› der Entschlüsselung durch spätere Generationen verschliesst. Obwohl aber kulturell geprägt, geht die ‹Bezüglichkeit› des Körpers auf eine Umwelt, die als ‹somatisches Gegenüber er-

277 Vgl. auch Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 121 f.

278 Vgl. Plessner 1941, zitiert bei Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, 82 und 93.

279 Für eine Diskussion dieser philosophisch-anthropologischen Leib-Körper-Konzepte unter anderem bei Helmut Plessner, Robert Gugutzer und Barbara Duden vgl. Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, und Rohr 2004, *Netzwerke und Gestaltenwandler*; für eine feministische Phänomenologie leiblicher Erfahrungen vgl. die von Hilge Landweer und Isabella Marcinski herausgegebene Anthologie *Dem Erleben auf der Spur. Feminismus und die Philosophie des Leibes* (2016).

280 Landweer/Marcinski 2016, *Feministische Phänomenologie*, 8.

281 Duden 1998, *Postmoderne Entkörperung*, Zitate 15 und 17.

fahren [wird]» als erfahrene «Leibhaftigkeit» für Duden ihrer «Textualisierung» voraus:²⁸² Für sie besitzt der Leib eine Materialität, die sich nicht in Diskurs auflösen lässt und die es, wie Jascha Rohr mit Bezug auf Dudens Schriften festhält, «vor postmodernen Interpretationsansprüchen zu schützen gilt».²⁸³ So schrieb Duden zum einen gegen neue medizinische und biologische Diskurse an, die einer Imagination des Selbst als «System» Vorschub leisten und damit in Bezug auf das zeitspezifische Selbstverständnis von Frauen eine entfremdende Wirkung zeitigen würden.²⁸⁴ Auf der anderen Seite, aber damit eng verbunden, schrieb sie gegen poststrukturalistische und postmoderne Theorien des Subjekts und der Subjektivation an, die, so ihre Auffassung, den Körper auf eine reine Projektionsfläche gesellschaftlicher Einschreibungen reduzieren und ihm die Materialität absprechen würden. In diesem Sinne ist auch ihre in dem polemischen Essay *Die Frau ohne Unterleib* formulierte, harsche – oder auch: unter die Gürtellinie zielende – Kritik an Judith Butlers *Gender Trouble* zu lesen. Duden wirft Butler eine «zynische Entkörperung» und «leiblose Selbstdefinition» vor, eine Reduktion verkörperter Subjekte auf «Epiphänomene einer *performance*, der Leistung eines stimmlosen «Diskurses»,²⁸⁵ welche die spezifische Materialität und Selbsterfahrung von Frauen, eben ihr «greif- und spürbares Selbst» leugne: «Butler ist Sprachrohr eines Diskurses, der ganz mit dem Verständnis von Natur als *Matrix*, also als Geburtsort im Fleisch, als *Ur-Sprung* gebrochen hat.»²⁸⁶

Im Vorwort zur deutschen Ausgabe von *Bodies that Matter – Körper von Gewicht* (1995) – hat Butler Stellung bezogen zu Kritik dieser und ähnlicher Art, indem sie, wie bereits ausgeführt, darauf verwies, dass es ihr keineswegs um die Leugnung körperlicher Erfahrung (womit sie vermutlich leibliches Erleben meint) und um die Bedeutung historisch spezifischer verkörperter Subjektivität gehe, dass ihr auch nicht daran liege, «Frauen den linguistischen Rekurs auf die biologischen und die materiellen Bereiche des Lebens» zu verwehren.²⁸⁷ Ihr eingeschlagener Weg einer «Entnaturalisierung» von Geschlecht sei vielmehr dem Versuch geschuldet, deutlich zu machen, «dass Körper nur unter den produkti-

282 Duden 1993, *Die Frau ohne Unterleib*, Zitate 25, Hervorhebungen im Original.

283 Rohr 2004, *Netzwerke und Gestaltenwandler*, 34.

284 So in *Postmoderne Entkörperung – Das System unter der Haut* (1998) in Bezug auf die öffentlichkeitswirksamen medizinischen Diskurse rund um die Konzeption des Subjekts als «Immunsystem» und in *Der Frauenleib als öffentlicher Ort* (1991) in Bezug auf die bildgebenden Verfahren der pränatalen Diagnostik, die haptische Verfahren abgelöst und damit den Zugang von Frauen zur eigenen erfahrenen Leiblichkeit versperrt hätten.

285 *Die Frau ohne Unterleib*, 26 und 27, Hervorhebungen im Original.

286 Ebd., 28, Hervorhebungen im Original.

287 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 9–11, Zitat 11.

ven Zwängen bestimmter hochgradig geschlechtlich differenzierter regulierender Schemata auftreten, Bestand haben und leben».²⁸⁸

Ich möchte die theoretischen und (geschlechter-)politischen Differenzen in Butlers und Dudens Ansätzen und die sich aus ihnen entwickelte Debatte nicht weiter vertiefen; auch sie sind historisch situiert und als fruchtbare Auseinandersetzung um einen zentralen Gegenstand feministischer Theorie und Praxis zu verstehen. Zentral scheint mir aber, dass Pearsons und Wassermans Romane die – von Duden wie vielen anderen beklagte – Diagnose einer postmodernen/posthumanistischen *Entkörperung* des Subjekts als zentrale Kulturkritik formulieren, *ohne* dabei den Weg einer (Re-)Naturalisierung einzuschlagen, wie es Duden zu tun scheint. Sie setzen in ihrer literarischen Verhandlung dieses Entkörperungsdiskurses den gelebten Leib als wesentliche Bedingung von Subjektivität voraus, anerkennen aber auch, dass dieser Leib stets unter ganz spezifischen ›produktiven Zwängen‹ auftritt und nie ein ›natürlicher‹ oder gar prädiskursiver sein kann. Ihre Kulturkritik gilt sowohl der Ent- als auch den Bedingungen von Verkörperung in einer patriarchal-kapitalistischen Technokultur; das ›greif- und spürbare Selbst‹ junger Frauen ist dabei ihr zentrales Referenzobjekt.

In beiden Romanserien wird der mit diesem ›greif- und spürbaren Selbst‹ untrennbar verknüpfte ›Leib‹ nach seinem Verlust nicht nur betrauert; dieser Verlust impliziert zugleich Zweifel an der eigenen Identität. Das äussert sich besonders drastisch in jenem Moment, in dem Lia darauf besteht, den/ihren toten Körper²⁸⁹ noch einmal zu sehen. Weil die Transhumanisten Identität, einer kybernetisch-kartesischen Geist-Körper-Hierarchie gemäss, im Bewusstsein verorten, Bewusstsein aber unter Ausradierung von Verkörperung als «a set of informational processes» betrachten,²⁹⁰ bildet der Körper für sie kein essenzieller Bestandteil von Subjektivität. Lias ›organischen‹ Körper betrachten sie folgerichtig als (totes) ›Fleisch‹ – oder, um Moravecs degradierende Terminologie aufzugreifen, «mere jelly»²⁹¹. Lia dagegen kann selbst angesichts schwerster Verletzungen keine Trennung zwischen ihrem ›Leib‹ und ihrem vermeintlich intakten, in einen neuen ›Körper‹ transferierten Bewusstsein vollziehen:

288 Ebd., 16.

289 Ich benutze den Begriff Körper im Folgenden im Sinne einer Gleichzeitigkeit von «Leib-Sein» und «Körper-Haben», und nicht im Sinne einer Reduktion auf Letzteres; wenn Körper im Sinne von «Körper-Haben» gemeint ist, kennzeichne ich dies durch einfache Anführungszeichen (›Körper‹).

290 Vgl. zu diesem kybernetischen Identitätsdiskurs Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, vor allem 1–7, Zitat 4.

291 Zur Abwertung des Körpers als meat/Fleisch – «obsolete, as soon as consciousness itself can be uploaded into the network» – im kybernetischen Diskurs und den Fantasien des Cyberspace vgl. auch Stone (1991) 1999, *Will the Real Body Please Stand Up?*, 94.

I wish I could say I didn't recognize it, that it was some monstrous mound of skin and bones, broken and unidentifiable.

It was. But it was also me.

I recognized the hips jutting out below my waist, always a little bonier than I would have liked. The dark freckles along my collarbone, still visible on a patch of skin the fire had spared. My crooked ring finger, on the arm that remained intact, a family quirk my parents had chosen not to screen out, the genetic calling card of the Kahns. My face. The burns were worse there. Pockets of pus bubbled beneath the skin. One side had caved in, like my face had been modeled from clay, then crushed by an iron fist. The left eye sagged into a deep hollow. My lips were gone.²⁹²

Während der neue ›Körper‹ keine individuellen, auf Lias Biografie verweisende Kennzeichen und Spuren aufweist – «There were no creases and whorls, no subtle shifts of color or thready blue veins beneath the surface. I wondered if there were fingerprints», sagt sie über ihre Hände²⁹³ – und von Lia daher tatsächlich als Objekt betrachtet und als «thing» verworfen wird, wird der tote ›organische‹ Körper als untrennbarer Bestandteil ihrer Biografie und ihrer gelebten Subjektivität aufgefasst, als «das Lebendige, Gelebte und Gespürte»²⁹⁴: «It was also me». Mit diesem Körper stirbt daher auch ein bedeutender Anteil des Subjekts; der Verweis auf die fehlenden Fingerabdrücke, die symbolisch für die einzigartige, verkörperte Subjektivität jedes Menschen stehen, macht dies noch einmal deutlich. Anders als *BioMax* propagiert, sind «all your memories, all your experiences» ohne den subjektiven Leib beziehungsweise den Körper, der sie überhaupt erst ermöglichte, eben gerade *nicht* «everything you are».

Skinned und *The Adoration of Jenna Fox* stehen damit in einer Tradition der Kritik an kybernetisch-transhumanistischen Fantasien, die besonders einflussreich in N. Katherine Hayles Buch *How We Became Posthuman* artikuliert wurde. «How, I asked myself, was it possible for someone of Moravec's obvious intelligence to believe that mind could be separated from body?», fragt Hayles auch gleich zu Beginn ihrer Auseinandersetzung mit Moravecs Vision der ›Transmigration‹. «Even assuming such a separation was possible, how could anyone think that consciousness in an entirely different medium would remain unchanged, as if it had no connection with embodiment?»²⁹⁵ Hayles konstatiert, dass die Wurzeln von Moravecs Vision auf der einen Seite bis zu dem unter anderem von Norbert Wiener in den 1950er-Jahren entwickelten Verständnis von Bewusstsein als Information zurückreiche (einem Verständnis, das für die Arbeiten von Robotik- und AI/KI-Forschern und -visionären wie Marvin Minsky, Ray Kurzweil

292 *Skinned*, 36f.

293 Ebd., 34.

294 Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, 82.

295 Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, 1.

und anderen ausschlaggebend war), und auf der anderen Seite gerade im Zeitgeist der *flesh-eating nineties* und der Jahrtausendwende einen reichen Nährboden gefunden habe: «In fact, a defining characteristic of the present cultural moment is the belief that information can circulate unchanged among different material substrates.»²⁹⁶ Jenna Fox illustriert diesen Punkt an einer späten Stelle des Romans ironisch, wenn sie angesichts einer möglicherweise notwendigen Flucht darauf verweist, dass sie sich ja nicht «leibhaftig» auf die Reise machen müsste: «[...] my parents could just pop my backup in the mail instead. Parcel post could take me to Italy, probably for a lot less expense and worry».²⁹⁷

Jene «erasure of embodiment», die Hayles zufolge die Diskurse der Kybernetik dominiere, läuft feministischen, postkolonialen und postmodernen Dekonstruktionen des humanistischen Subjekts zuwider, auch und gerade *weil* Entkörperung bereits in den Subjektentwürfen des Humanismus angelegt sei: «the locus of the liberal humanist subject lies in the mind, not the body».²⁹⁸ In diesem Sinne kritisiert auch Rosi Braidotti die in den Cyberspace-Fantasien artikulierten Zurückweisungen des Körpers als eine patriarchal-humanistische Ideologie, die auf Abgrenzung und Othering basiere:

The central point to keep in mind in the context of a discussion on cyberspace is that the last thing we need at this point in western history is a renewal of the old myth of transcendence as flight from the body ... Transcendence as disembodiment would just represent the classical patriarchal model, which consolidated masculinity as abstraction, thereby essentialising social categories of «embodied others».²⁹⁹

Auch Hayles Intervention bezweckt, wie sie betont, nicht die Restauration des humanistischen Subjekts oder gar der mit ihm verknüpften Dualismen und Grenzziehungen.³⁰⁰ Ihr gehe es vielmehr darum, gegen die Reproduktion von dessen problematischsten Komponenten und Prämissen unter kybernetischen Vorzeichen anzutreten und die Frage nach *embodiment*, Verkörperung, zu einem zentralen Thema der posthumanistischen Diskussion zu machen:

Although I think that serious consideration needs to be given to how certain characteristics associated with the liberal subject, especially agency and choice, can be articu-

296 Ebd.

297 *The Adoration of Jenna Fox*, 215.

298 Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, 5.

299 Braidotti 1997, zitiert in Lavigne 2013, *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction*, 63.

300 «What embodiment secures is not the the distinction between male and female or between humans who can think and machines which cannot», betont sie denn auch mit Blick auf divergierende Interpretationen des Turing-Tests, der den Aspekt von Verkörperung auszuklammern schien: «Rather, embodiment makes clear that thought is a much broader cognitive function depending for its specificities on the embodied form enacting it.» (Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, xiv)

lated within a posthuman context, I do not mourn the passing of a concept so deeply entwined with projects of domination and oppression. Rather, I view the present moment as a critical juncture when interventions might be made to keep disembodiment from being rewritten, once again, into prevailing concepts of subjectivity. I see the deconstruction of the liberal humanist subject as an opportunity to put back into the picture the flesh that continues to be erased in contemporary discussions about cybernetic subjects.³⁰¹

In genau diesem Sinne schreiben auch *Skinned* und *The Adoration of Jenna Fox* gegen (trans-)humanistische Positionen an, um die Bedingungen von Ver- und Entkörperung im Rahmen einer hochtechnologischen Optimierungskultur zu repolitisieren. Die Autorinnen weisen eine profunde Kenntnis sowohl der posthumanistischen als auch der cyberfeministischen Debatten der 1980er- und 90er-Jahre auf, die sie intertextuell verarbeiten. Zugleich aber entstanden ihre Texte im Kontext einer Kultur, in der zahlreiche der vor der Jahrtausendwende imaginierten technologischen Entwicklungen längst Realität geworden sind. In einer Zeit, in der sich – unter anderem – sämtliche Körperfunktionen, -werte und -leistungen per App aufzeichnen, vermessen, darstellen und teilen lassen, auf dass das eigene verkörperte Selbst allzeit überwacht, beurteilt und dem sozialen Vergleich preisgegeben werden kann, erlangt die Entkörperung von Subjektivität und Information noch einmal eine neue Dimension. Der Mensch ist nicht länger ‹nur› Informations- und Immunsystem; er ist eine Datenbank, deren gewinnbringende Auswertung nicht nur zu den nahezu selbstverständlich gewordenen beziehungsweise obligatorischen Technologien des Selbst gehört, sondern zum lukrativen Geschäft auf einem alle Lebensbereiche durchdringenden Markt geworden ist.

Bereits in Lias traumatischer Begegnung mit dem eigenen toten Körper ist ein Verweis auf das pränatale Screening und die mit ihm verknüpften Eingriffe und Selektionsprozesse enthalten, bei denen der ‹genetische Marker› der Kahns intakt gelassen wurde, während Lia betont, dass bei der künstlichen Befruchtung und der embryonalen Entwicklung von ihr und ihrer jüngeren Schwester Zoe ansonsten nichts dem Zufall/der ‹Natur› überlassen wurde: «Our parents had selected for girls, selected for blond hair and blue eyes, paid the extra credit to ensure decently low body-mass indexes and decently high IQs [...]».³⁰² Bereits an dieser Stelle wird damit deutlich, dass in der Betonung der Bedeutung von Verkörperung der ‹Leib› nicht als ‹natürlicher› angerufen werden kann. In Lias hochtechnologischer Zukunftsgesellschaft erscheinen, wie bereits in der von Westerfeld in

301 Hayles 1999, *How We Became Posthuman*, 5.

302 *Skinned*, 8.

der *Uglies*-Serie imaginierten, *alle* Körper als durch die neuen Bio- und Informationstechnologien hochgradig geformt und formbar. Von pränatalen Selektions- und Upgradeprozessen durch Gen-*splicing*, täglichen *med-checks*, DNA-personalisierter Medizin und biochemischen Stimmungsmodifizierern (*behavior modifiers* oder *b-mods*) für jede Lebenslage über direkt ins Auge eingebaute *Virtual Machines*, die den/die TrägerIn über ein Blinzeln ins Netzwerk einloggen, wo die meisten Menschen weitaus mehr Zeit als Avatare in ihrer *zone* verbringen als im unmedialisierten zwischenmenschlichen Kontakt, bis hin zu regelmässig vorgenommenen Schönheitsoperationen und altersaufschiebender Technomedizin sind die Subjekte allesamt Cyborgs: technologisch durchdrungen, allzeit miteinander vernetzt, vor allem aber rund um die Uhr an die multinationalen Konzerne angeschlossen, deren wichtigstes Geschäftsmodell in der Sammlung und Verwertung von Daten besteht.³⁰³ Den «natürlichen» Körper gibt es in dieser Gesellschaft nicht. Es hat ihn, wenn man Helmuth Plessners These von der «natürlichen Künstlichkeit» des Menschen folgt, die sich aus seiner «exzentrischen Positionalität» ergibt und sich mit der technischen Erschliessung des äusseren wie des inneren Raums verträgt, auch nie gegeben.³⁰⁴ So verweist auch Villa mit Blick auf das «vielfache Unbehagen am Körper», der zusehends als «verfügbar» und «modellierbar» erscheint, auf die lange Geschichte der Formungen des Körpers, die insgesamt ja keine neuen Erscheinungen seien: «Sowohl historisch wie regional vergleichende Blicke zeigen, dass die Bearbeitung des Körpers durch menschliches Handeln ausserordentlich «natürlich» ist insofern sie massiv vorkommt und geradezu universal zu sein scheint.»³⁰⁵

Als problematisch erscheint auch in den Romanen nicht die «Künstlichkeit» der Körper *per se*, sondern ihre Formierung im Rahmen einer «technologische[n] und körperbezogene[n] Upgradekultur»³⁰⁶. Diese versteht den «Körper als Rohstoff im Dienste der Selbstoptimierung»³⁰⁷ und hat die «technologische Durchdringung des Körpers» normalisiert³⁰⁸ – genau wie jene der «Natur», die in der Nachfolge eines verheerenden Atomkriegs beständig genetisch modifiziert und

303 Natürlich produziert auch dieses System seine Ausschlüsse. Niemand macht sich die Mühe, die Daten der in den Städten lebenden mittellosen Menschen zu sammeln und zu ihrem Vorteil auszuwerten; der ArbeiterInnenklasse der *Corp Towns* kommt ausserdem eine sehr reduzierte biotechnologische Versorgung zu. Ich werde auf die in der *Skinmed*-Trilogie diskutierte Klasesengesellschaft weiter unten zurückkommen.

304 Vgl. Plessner 1928 und 1941, diskutiert in Spreen 2015, *Upgradekultur*, 10–12 und 35–37.

305 Villa 2011, *Sexy Bodies*, 24f.

306 Vgl. Spreen 2015, *Upgradekultur*, 8.

307 Villa 2011, *Sexy Bodies*, 23.

308 Zu dieser Normalisierung der technologischen Durchdringung des Körpers vgl. Spreen 2015, *Upgradekultur*, 9 sowie 105–120.

optimiert wird, damit sie der postatomaren Kälte und Dunkelheit standhält.³⁰⁹ Die *Skinmed*-Trilogie extrapoliert, was Spreen als zentrales Spezifikum gegebener Cyborg-Gesellschaften beschreibt, nämlich dass «der leibliche Normalzustand von der Möglichkeit seiner technologischen Erweiterung und Verbesserung her verstanden werden muss. Nicht «Gesundheit» oder «Natürlichkeit» sind die Orientierungsmarken, sondern technologische Optimierung und artifizielle Verbesserung»³¹⁰ – und zwar in den Parametern einer Wettbewerbskultur, in der die Subjekte bereits pränatal als KonkurrentInnen gesetzt werden.

In diesem Kontext verbinden sich, so die in der *Skinmed*-Trilogie artikulierte Kulturkritik, technowissenschaftliche Innovationen und sozialökonomische Imperative in einer immer extremeren Verdinglichung des Körpers. *Skinmed* greift damit einen in vielen jüngeren Zeitdiagnosen artikulierten Pathologiebefund auf. «Sich der Welt, der Natur, der Lebensprozesse und schliesslich des eigenen Körpers zu *bemächtigen*, sie in *Gegenstände* zu verwandeln und so immer erfolgreicher manipulieren zu können, das ist der Kern des naturwissenschaftlich-technischen Fortschrittsprogramms seit der Neuzeit», schreibt etwa Thomas Fuchs mit Blick auf eine Bewegung, in deren Rahmen der «*Körper als Gegenstand* [...] offenbar gegenüber *dem subjektiv gelebten Leib* in den Vordergrund getreten [ist]».³¹¹ Diese «Verdinglichung des gelebten Leibes zum manipulierbaren Körper, die der wissenschaftlich-technische Fortschritt erzeugt», verschränke sich, so Fuchs weiter, «mit der Selbstverdinglichung, die der kapitalistische Warenprozess zur Folge hat»: Menschen, Dinge, Tätigkeiten und eben auch Körper werden zu «Waren, die man kaufen und haben kann».³¹² Gerade im Rahmen einer Risiko- und Wettbewerbskultur, wie sie in der *Skinmed*-Trilogie imaginiert wird, lässt sich das «Verhältnis von Sein und Haben» Fuchs zufolge dann «so umformen: Ich finde mein Sein in dem, was ich anzubieten habe, oder kurz: *Ich bin, was ich habe*. Das heisst, ich bin nicht mehr mein Leib, sondern mein Körper, den ich auf dem Markt präsentiere.»³¹³ Oder anders formuliert: «Leib-Sein» ist in erster Linie «Körper-Haben», das leibliche Erleben eines, in dem das optimierende Management und die konkurrenzierende Darstellung des «Körpers» an erster Stelle stehen.

Für Lia *prädownload* gilt dieser Befund ganz gewiss. Sie ist Tochter einer Familie, die der obersten Spitze einer kleinen Oberschicht angehört; einer winzigen Elite, die auf Kosten der grossen Mehrheit der Bevölkerung einen luxuriösen Lebensstil pflegt und im Gegensatz zu dieser Mehrheit nahezu unbeschränkte finanzielle

309 Vgl. *Skinmed*, zum Beispiel 73–75.

310 Spreen 2015, *Upgradekultur*, 9.

311 Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, 83 und 82, Hervorhebungen M. K.

312 Ebd., 83.

313 Ebd., 83, Hervorhebungen im Original.

Mittel – im Roman: *credit* – in die Optimierung des ›Körpers‹ stecken kann,³¹⁴ der wiederum als Statussymbol auf dem Markt des sozialen Netzwerkes wie der Schule präsentiert wird. Lia ist es daher von klein auf gewohnt, ihren Selbstwert über einen Marktwert zu definieren, den sie wiederum aus einem stets zu optimierenden ›body image‹ generiert. Der ständige Wettbewerb um diesen Marktwert, den sie auf ihrer Elite-Highschool anführt – «I didn't do things because they were cool. Things were cool because I did them»³¹⁵ –, erscheint ihr in sozialdarwinistischer Argumentationslogik als Naturgesetz: «Finite supply plus infinite demand equaled conflict, battle, nature red in tooth and claw; bloody struggle for turf, status, sex equaled survival of the fittest. And we were the fittest.»³¹⁶ Es ist ein Naturgesetz, dem sich Lia bereitwillig unterwirft, weil sie in seinem Rahmen über privilegierte Startbedingungen und unbeschränkte Ressourcen verfügt und weil sie auf der anderen Seite dazu erzogen wurde, die Ausbeutung und die Armut der anderen als selbstverschuldetes Versagen zu betrachten. «This was America, after all. Anyone could get ahead. That's what my father had always told me», meint sie mit Bezug auf das Klassensystem, das sie für grundsätzlich durchlässig hält, ehe sie seine Mechanismen näher zu erkunden beginnt.³¹⁷ Im Unterschied etwa zu Veronica Roths Tris, welche die auf den Körper zielenden Optimierungsimperative der *Dauntless* erst noch verinnerlichen muss, und die ihren Körper zunächst sehr bewusst nach ihren Richtlinien zu formen sucht,³¹⁸ sind die Technologien des Selbst, deren perfekter Beherrschung sie ihren Spitzenrang verdankt, längst konstitutiver Teil von Lias Subjektivität. Während Villa kritisch darauf verweist, dass die Formung des Körpers als «modellierbare[r] Masse» nicht nur «zu einer Frage des Geldes wird, sondern womöglich auch im Dienste einer von ökonomischem Kalkül getriebenen Rationalität der ›Selbst-Optimierung‹ steht»,³¹⁹ empfindet Lia sie als ermächtigend: Die Schule erscheint ihr als *der* Ort, an dem «how you looked and how you talked mattered as much as it should».³²⁰ Noch ehe sie das ganze Ausmass des Verlusts ihres Körpers für das eigene leibliche Erleben zu spüren bekommt, erkennt Lia deshalb, was der Verlust ihres

314 Bill McKibben bezeichnet diese Elite in seiner Warnschrift *Enough: Staying Human in an Engineered Age* als die der «GenRich»: jene Elite, die sich, im Kontrast zur Mehrheit, all die biotechnologischen Enhancements und Upgrades leisten kann, welche die technowissenschaftlichen Errungenschaften versprechen (vgl. Margaret Atwoods Rezension (2003) in Atwood 2014, *In Other Worlds*, 128–140, vor allem 138 f.).

315 *Skinmed*, 9.

316 Ebd., 121.

317 *Crashed*, 69.

318 Vgl. das Kapitel *Die Top Girls dystopischer Wettbewerbskulturen*.

319 Villa 2011, *Sexy Bodies*, 24.

320 *Skinmed*, 121.

«Körpers» für ihren Status bedeutet: «How could I, Lia Kahn, be a one-armed, one-legged, burned, scarred, punctured *lump*?»³²¹ Für Lia *prädownload* ist der «Körper» in der Tat über grosse Strecken ein Instrument, eine Prothese, ein «*Körper-für-andere*»,³²² der im Rahmen bewusster wie unbewusster Selbstinszenierung und -darstellung ihren Marktwert zugleich spiegelt und steigert. Es ist der Verlust dieses «Körpers», den sie als Erstes beklagt, wenn sie in alter Gewohnheit den *BioMax*-Techniker zu becircen versucht, nur um sich zu erinnern, dass ihr die dazu notwendigen «Ressourcen» nicht mehr zur Verfügung stehen:

I was sorry I couldn't smile at him. Then I reminded myself that the smile would have been bound by blistered lips, pulled back to reveal cracked teeth, or dark empty gaps, along bloody gums. As for the blond hair I would have liked to flick over my shoulder, just quickly enough that the scent of lavender wafted out to greet him? It was probably gone. I'd smelled it burning. My eyes were both still there, that was obvious. At least one of my ears. But my mouth didn't work, my nose didn't work – Who knew whether they were intact or just sunken caverns of flesh? The pretty doctor didn't see pretty Lia Kahn, I reminded myself. He saw the lump.³²³

Ganz offensichtlich hat der Körper in Lias Welt nicht an Bedeutung verloren, im Gegenteil: Im Rahmen einer Risiko- und Wettbewerbsgesellschaft, deren als «Kulturnorm» etabliertes und verinnerlichtes «Verbesserungsdenken» sich Spreen zufolge wesentlich auf ihn bezieht,³²⁴ erscheint er als Lias wichtigste Ressource, ihr (erotisches) Kapital. «Körper-Haben» ist hier im Grunde tatsächlich an die Stelle des «Leib-Seins» getreten, der «Körper» ist, was Lia *ist*, und nicht «nur», was sie *hat*, zentrale Grösse ihrer Selbsterfahrung, die sich vor allem aus dem Feedback der anderen speist: dem Neid der anderen Frauen, der Bewunderung der Männer. Ohne die erkaufte und erarbeiteten Qualitäten dieses «Körpers», die in den miteinander verschränkten Individualisierungsprozessen «*aktiver Orientierung und Selbstadjustierung bei gleichzeitiger permanenter Beobachtung der Identitätsmuster, Biographiekonzepte und Wertorientierungen der Anderen*»³²⁵ beständig hervorgebracht und im «konkurrierende[n] soziale[n] Vergleich»³²⁶ ge-

321 Ebd., 25, Hervorhebung im Original.

322 So Thomas Fuchs (2013, *Zwischen Leib und Körper*, 85) mit Rückgriff auf Sartre zur (alltäglichen) Vergegenständlichung des Körpers im Rahmen des «Erblicktwerdens» und «Sichdarstellens», also im «Aussenaspekt».

323 *Skinmed*, 26.

324 Vgl. Spreen 2015, *Upgradekultur*, 108.

325 Ebd., 111, Hervorhebungen im Original. Spreen bezieht sich bei der Beschreibung dieser Phänomene auf den Soziologen David Riesman.

326 Ebd., 113.

steigert werden, ist deshalb auch Lia nicht mehr Lia, sondern ein ›Klumpen‹, ein ›Körperding‹,³²⁷ oder eben: ›mere jelly‹.

Lias Verlust und die anhaltende Entfremdungserfahrung, in deren Rahmen sie ihren neuen, ›artifizialen‹ ›Körper‹ wahrnimmt als ›a thing I was trapped inside‹,³²⁸ ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Dass sie bereits ihren ›alten‹ Körper vor allem als ›Körper‹, als Prothese und zugleich als ihren zentralen Wert erlebt hat, mindert den Verlust keinesfalls: Die endgültige Trennung von ›Körper-Haben‹ und ›Leib-Sein‹ in der transhumanistischen Trennung von Information und Verkörperung fungiert vielmehr als ultimativer Schock, der eine Reflexion über die Dimensionen leiblichen Erlebens, vor allem über die zuvor vernachlässigten Komponenten, erzwingt. So gibt sich Lia, unbeweglich in ihrem Krankenhausbett, denn auch Fantasien eines idealen letzten Tages hin, in dem sie all diese leiblichen Dimensionen des Erlebens noch einmal ausgekostet hätte: Sie spricht von ›more chocolate. Significantly more. Dark. Milk. White. Bittersweet. Olive infused. Caramel filled. Truffle. Ganache‹, von ›cheese, too, the soft, runny kind that stinks up a room as it dribbles down your throat‹, von ›listening to the music I no longer care to hear, *feeling*‹, von Sex mit ihrem Freund Walker, sogar von Schmerz, den sie vermisst, seit diese Dimension leiblichen Erlebens für sie nicht länger relevant ist.³²⁹ Erst im Augenblick seines Verlusts, eigentlich erst in der Erinnerung, in der endgültigen Trennung von ›gespürte[m] Leib und dinglich wahrgenommene[m] Körper‹ wird der Leib vom ›Medium‹, vom ›Werkzeug‹ und vom ›Resonanzraum‹ noch einmal vollends zum ›erlebten und gespürten Leib‹, zu einem Bestandteil des Selbst, das ›affizierbar‹ und zugleich bewusst wahrnehmbar ist.³³⁰ Es ist dieses ›Leib-Sein‹, das immer zugleich ›Körper-Haben‹ ist, darüber aber hinausgeht, das bei dem Transfer der das Subjekt angeblich konstituierenden Information in einen anderen ›Körper‹ auf der Strecke bleibt. Es wird durch die ganze Trilogie beklagt im Rahmen einer Kulturkritik, die längst nicht nur auf technologische Verdinglichungsprozesse, sondern auf das Subjekt- und Körperkonzept einer konkurrenzorientierten, ultrakapitalistischen ›Upgradekultur‹ zielt.

Was Moravec noch als Utopie technologisch induzierter Transzendenz und Unsterblichkeit imaginiert, inszeniert *Skinned* also, wie es bereits der Titel ankündigt,

327 Trotz ihrer Betonung der Wichtigkeit körperlicher Wahrnehmung implizieren die Romane keineswegs, Subjektivität sei auf einen – im Sinne eines kritischen *Ablism* zu Recht kritisierten – ›gesunden‹ beziehungsweise ›funktionsfähigen‹ Körper angewiesen. Der Roman verweist im Gegenteil immer wieder auf den Preis einer sozialen Ideologie der körperlichen Perfektibilität.

328 *Skinned*, 35.

329 Ebd., 3 f.

330 Vgl. zu diesen Dimensionen leiblichen Erlebens Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, 84–87.

als eine ‹Häutung› im wörtlichen Sinn. *Skinner* ist im Roman die degradierende Bezeichnung, mit der ‹organische› Menschen ihre ‹mechanischen› MitbürgerInnen aus ihrer ‹Gemeinschaft› ausgrenzen; eine Form von ‹hate speech›, die Lia sehr bald erleiden wird. Auch sie teilt zu Beginn des Romans die Auffassung, dass diesen ‹Laborgeschöpfen› keinerlei eigene Subjektivität zugesprochen werden kann, denn *skinner*s sind für sie lediglich Usurpatoren,

Computers – *machines* – that hijacked human identities, clothing themselves in human skin. Except the flesh was just as artificial as what lay beneath. A skinner was nothing more than a computer that wore a human mask, hiding wiring and circuitry underneath a costume of synthetic flesh. A mechanical brain, duped into thinking it was real. Or, in this case: a mechanical brain duped into thinking it was Lia Kahn.³³¹

Doch während Lia, wie Adam in Becketts *Genesis*, hier noch die monströse Artificalität dieser (ihrer) posthumanen Existenzform hervorhebt, zwischen ‹Original› und ‹Kopie›, ‹realer› und ‹künstlicher› Intelligenz, Realität und Simulation unterscheidet, und damit eine Verwerfung nachvollzieht, die auf humanistischen Dichotomien und Abgrenzungskategorien basiert, lässt der Anblick ihres toten ‹Leibs› die Dinge nicht nur komplizierter erscheinen, sondern auch ein völlig anderes Verständnis der ‹Prozedur› in ihr reifen, der sie unterworfen wurde:

He told me how the brain – my brain – was removed. Frozen. Sliced into razor-thin sections. Scanned. Functionally mapped onto a three-dimensional model, axons and dendrites replaced by the vector space of a quantum computer, woven through with artificial nerves, conduits that would carry impulses back and forth from an artificial body, simulating all the pains and pleasures of life. In theory.

He told me how the frozen leftovers were discarded. Because that's what you do with medical waste.

Now I understood: *Skinner* was the wrong word after all. I wasn't the thief. I hadn't stolen an identity; *I* hadn't stolen anything. They were the ones who stole from me. They flayed back my skin, reached inside and dug up whatever secret, essential quality made me who I was. [...] Then they ripped it out – ripped *me* out – and left me exposed, a naked brain, a mind without a body. Because this *thing* they'd stuck me in, it wasn't a body – a sculpted face, dead eyes, and synthetic flesh couldn't make it anything but a hollow shell. Maybe I hadn't lost the essential thing that made me Lia Kahn, but I'd lost everything else, everything that made me human. I wasn't a skinner. I was the one who'd been skinned.³³²

Ich möchte diese Textstelle etwas ausführlicher auf ihre Implikationen und die in ihr artikulierten Kulturkritik untersuchen, indem ich ihr noch einmal Moravcs Vision gegenüberstelle, die dasselbe Prozedere beschreibt, aber ganz andere Bedeutungszuweisungen vornimmt.

³³¹ *Skinned*, 33.

³³² Ebd., 38, Hervorhebungen im Original.

Layer after layer the brain is simulated, then excavated. Eventually your skull is empty and the surgeon's hand rests deep in your brainstem. Though you have not lost consciousness, or even your train of thought, your mind has been removed from the brain and transferred to a machine. In a final, disorienting step the surgeon lifts out his hand. Your suddenly abandoned body goes into spasms and dies. For a moment you experience only quiet and dark. Then, once again, you can open your eyes. Your perspective has shifted. The computer simulation has been disconnected from the cable leading to the surgeon's hand and reconnected to a shiny new body of the style, color, and material of your choice. Your metamorphosis is complete.³³³

Bereits anhand dieser beiden kurzen Passagen lässt sich feststellen, dass sich Moravcs Vision auf fünf Prämissen stützt, die in der entsprechenden Passage bei Wasserman ins Albtraumhaft-Dystopische gewendet werden. Bei Moravec verläuft 1) die ›Transmigration‹ des menschlichen Bewusstseins vom Gehirn in den Computer schmerz- und angstfrei. Sie wird 2) von einer in einem einzigen Satz thematisierten, geradezu beiläufigen Verabschiedung des ›Körpers‹ begleitet, dessen Verlust – beziehungsweise Tod – angesichts der glamourösen – und vor allem individuell ausgewählten – neuen Existenzform bedeutungslos erscheint. Sie erfolgt 3) ohne jeglichen Verlust von Subjektivität durch die Ent- und Neu-›Verkörperung‹. Erstere wird auf einen als minim erscheinenden ›Perspektivenwechsel‹ reduziert, Letztere utopisch als ›Metamorphose‹ bestimmt; deutlich wird dabei, dass die Neu-›Verkörperung‹ als Überwindung der Limitationen organischer ›Körper‹ und nicht als Verlust eines lebendigen ›Leibs‹ imaginiert wird. Und sie erscheint 4) als von einem autonomen Subjekt frei gewählte. Zwar propagiert Moravec diese ›Transmigration‹ im Rahmen eines des Öfteren anzutreffenden technologischen Determinismus als einzige Möglichkeit, mit der grundsätzlich zu begrüßenden technologischen Evolution nicht nur mitzuhalten, sondern als ›full, unfettered players‹ an diesem ›new superintelligent game‹ posthumaner Evolution teilzunehmen³³⁴ (Margaret Atwood spricht in Bezug auf dieses Argumentationsmuster von ›that magic duo, progress and inevitability, the twins that always make an appearance when quite a few potential shareholders smell megabucks in the air‹³³⁵). Dennoch wird sie in seinem Szenario als zwangslös erfolgende Metamorphose inszeniert. Absolviert wird sie von einem Subjekt, dessen Geschlecht, ökonomischer und sozialer Status, Klasse, ›ability‹ und ›race‹ durch das an einen impliziten Leser adressierte ›You‹ des Gedankenexperiments wohlweislich desartikuliert werden, was vermuten lässt, dass einmal mehr eine androzentrische, westlich-›weisse‹ Subjektposition impliziert und damit eine parti-

333 Moravec 1988, *Mind Children*, 110.

334 Ebd., 108.

335 Atwood 2014, *In Other Worlds*, 139.

kulare, privilegierte Form des (Er-)lebens universalisiert wird, während anders verkörperte Subjektivitäten marginalisiert oder auch: ausgelöscht werden. Geschlecht ist bei Moravec, anders als zuvor bei Turing, absolut kein Thema. Mit anderen Worten: Moravecs ›Transmigration‹ findet 5) in einem sterilen Fantasieraum statt. Die Frage nach ihren Bedingungen und Konsequenzen im Rahmen spezifischer kultureller, politischer und ökonomischer Strukturen und Machtverhältnisse bleibt in dieser Technoutopie aussen vor; die Post- beziehungsweise Transhumanisierung erscheint als depolitisiertes Gedankenexperiment. Wasserman und Pearson dagegen sezieren diese Prämissen, indem sie ihre Konsequenzen auf der einen Seite personalisieren und am Erleben spezifischer Figuren festmachen, und auf der anderen Seite politisieren, indem sie ausloten, welche Subjekte unter welchen Bedingungen und zu welchem Preis als freie, uneingeschränkte «players» an der transhumanistischen Technoutopie teilhaben dürfen, und welche Subjekte im Gegenzug entleiblicht, entmündigt, marginalisiert, ausgelöscht, abgeschaltet werden.

Wenn wir zunächst auf der individuellen Ebene des unmittelbaren Erlebens bleiben, wie es die Romane schildern, dann verlaufen Lias und Jennas ›Transmigration‹, anders als diejenige von Moravecs «You», 1) keineswegs angst- und schmerzfrei; beide jungen Frauen müssen nach ihrem ›Erwachen‹ in einem neuen ›Körper‹ zunächst eine langwierige (Lia) oder zumindest komplizierte Rehabilitation absolvieren, um wieder sprechen, gehen und vor allem auch fühlen zu lernen. Beide Werke malen 2) die Entkörperung als schreckliches Trauma aus. Obwohl das ›Ich‹, von dem Lia spricht – jene «secret, essential quality [that] made me who I was» – hier als Substanz erscheint, die tatsächlich vom ›Körper‹ getrennt werden *kann*, wird doch nur allzu deutlich, dass zwischen diesem ›Ich‹ – das, der Textstelle gemäss, vor allem in Erinnerung besteht³³⁶ – und seiner Verkörperung eine essenzielle Bindung besteht, die nur unter schwersten Verlusten und in einem Akt der Gewalt gekappt werden kann. Dieser Gewaltakt – «They flayed back my skin, reached inside» – weist in Wassermans Darstellung überdies Konnotationen sexualisierter Gewalt auf – «Then they ripped it out – ripped *me* out – and left me exposed, a naked brain, a mind without a body» – und antizipiert damit bereits die geschlechterpolitische Dimension der transhumanistischen Fantasie. Dass dieses entkörperte, «nackte Gehirn» *keineswegs* in einem Zustand friedlicher Ruhe und Dunkelheit verweilt, während es auf seine *keineswegs* selbst gewählte Neuverkörperung wartet, wird sowohl in Lias als auch in Jennas persönlicher Erfahrung der Folgen einer technologisch realisierten Geist-Körper-Trennung

336 «I didn't know where the memories ended and I – whatever I existed without all the things that had happened to me – began», sagt Lia an späterer Stelle (vgl. *Crashed*, 207).

deutlich. Nicht zufällig zitiert Lia zu einem frühen Zeitpunkt ihrer ›Rehabilitation‹ das Descartes'sche Credo, nur um im selben Augenblick seine alpträumhafte Kehrseite zu artikulieren: «*I think, therefore I am*, I thought with a wave of giddiness. I would have giggled, but I couldn't feel my mouth.»³³⁷ Jenna wiederum wird von Erinnerungen an einen Zustand heimgesucht, in der das aus ihrem Gehirn entnommene, kopierte und in die artifizielle Umgebung eines Computers hochgeladene Bewusstsein auf seine Wiederverkörperung wartete, in der sie also, um in der Terminologie der Transhumanisten zu sprechen, tatsächlich aus reiner Information, einer abstrahierten *pattern identity* oder, wie sie selbst es nennt, reiner «Awareness» bestand: «There is a dark place. A place where I have no eyes, no mouth. No words. I can't cry out because I have no breath. The silence is so deep I want to die. But I can't. The darkness and silence go on forever. It's not a dream. I don't dream.»³³⁸ Entkörperte Information, die Essenz des transhumanistischen Traums, erweist sich für das betroffene Subjekt im wahrsten Sinne des Wortes als «my hell. My black void I didn't understand. My endless vacuum where I suffocated, screamed, cried, but no one came to help me».³³⁹

Ohne Verkörperung fehlt die Grundlage für eine Subjektivität, die auf Interaktion begründet und auf den sensorisch-somatischen Aspekt von Welt- und Selbstwahrnehmung angewiesen ist, die also zentral durch den Körper als ›Leib‹ gewährleistet wird. Hier liegen die Romane ganz auf der Linie der feministischen Interventionen der 1990er-Jahre. «Even in the age of the technosocial subject, life is lived through bodies», schrieb schon Allucquere Rosanna Stone mit Blick auf die Frage nach dem Aspekt der Verkörperung in technokulturellen Welten.³⁴⁰ Fast dieselben Worte benutzt auch Auden. Lias einstiger Gefährte, der Einzige, der ihr nach dem *Download* nicht den Rücken gekehrt hatte, schliesst sich nach einem fatalen Unfall – den Lia unbeschadet überstanden, er aber nur schwerverletzt überlebt hatte – den *Faithers* an und wird zum Wortführer gegen den *Download*-Prozess. «Are we just minds, disconnected islands of cognition, connected only by an electronic web?», fragt er seine Anhängerschaft rhetorisch, um dann weiterzufahren: «Mind is inseparable from body [...]. We don't live in our minds. We live in our bodies. There is no mind without body, no body without mind.»³⁴¹ Auden überführt dieses auf einer kulturpessimistischen Zeitdiagnose basierende Credo in eine Technophobie, die weder Stone noch die *Skinmed*-Trilogie bestäti-

337 *Skinmed*, 2, Hervorhebung im Original. Die gleiche Lesart dieser Sequenz bietet Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 114.

338 *The Adoration of Jenna Fox*, 11.

339 Ebd., 125.

340 Stone 1999, *Will the Real Body Please Stand Up?*, 94.

341 *Crashed*, 251 f.

gen. Sein zentrales Statement – «That I am my mind *and* my body»³⁴² – wird aber von der Diskursebene des Textes immer wieder bekräftigt und bleibt als Kritik an (transhumanistisch-)kapitalistischen Verdinglichungs und «Enhancement»-Praktiken und Narrativen erhalten.

Allerdings löst auch Lias und Jennas *Neuverkörperung* das Problem nicht, zumindest nicht sofort und nicht ohne 3) massgebliche Veränderung der Subjektivität. Anders als ihre Eltern, die ihr versichern, sie niemals aufzugeben – «That's why you're still here», betont ihr Vater – glaubt Lia keineswegs daran, dass der kopierte Inhalt ihres Bewusstseins ihre Identität ausmacht. «But I wasn't», beschliesst sie denn auch. «I was a ghost in the machine. [...]»³⁴³ Denn für Lia wird mit dem Verlust des «Leibs», der man «ist», nicht nur fraglich, ob sie überhaupt noch «menschlich» ist. Deutlich wird auch, dass «the essential thing that made me Lia Kahn» trotz Verweis auf intakte Erinnerungen nicht länger vorausgesetzt werden kann, weil Subjektivität nur als verkörperte denk- und lebbar und die *Form* dieser Verkörperung im Sinne einer sowohl subjektiv-biografisch als auch sozial und kulturell geformten, auf jeden Fall aber gelebten Leiblichkeit durchaus von Bedeutung ist. Anders als ihr vorheriger «Leib» ist der neue «Körper» für Lia tatsächlich nur «a hollow shell»; kein «shiny new body», sondern «a thing», das sie mit ihrer zuvor erlebten Leiblichkeit nicht in Zusammenhang bringen kann – und zwar nicht nur deshalb, weil dieser «Körper» ihrem «organischen» Leib kein bisschen ähnelt und von ihr in seiner «Fremdheit» als regelrecht abstossend empfunden wird; ein Umstand, der dazu beiträgt, die von Lia geforderte Reintegration in ihre bisherige Umwelt und Lebensweise zu verunmöglichen.³⁴⁴

Noch folgenschwerer äussert sich der entfremdende Effekt der Entkörperung für Lia darin, dass der neue «Körper» – den sie konsequent als «the body» und nur in seltenen Momenten als «my body» bezeichnet – über weite Strecken der Handlung tatsächlich ein «Körperding» bleibt. Er ist ein Objekt und Instrument, ein Technokörper, der wahrhaftig von allen Kontingenzen «gereinigt» ist: Er ist ganz im Einklang mit den Anforderungen einer Individualisierungsgesellschaft konzipiert, die im Rahmen eines «Kontrollprogramm[s], das [...] Steuerungsimpulse in

342 Ebd., 254.

343 *Skinmed*, 32.

344 Diese Reintegration scheitert allerdings vor allem auch an der fehlenden Bereitschaft und/oder am Unvermögen von Lias sozialem Umfeld, die «neue» Lia anzuerkennen; ihre FreundInnen und ihr Freund erkennen sie nicht wieder, ihre Schwester Zo glaubt nicht, dass sie Lia ist, unterstellt ihr, die Identität ihrer Schwester gestohlen zu haben, und die Mehrheit ihrer SchulkollegInnen – und LehrerInnen – stehen der *Download*-Technologie darüber hinaus mit Abscheu und Grauen gegenüber.

Selbstführung übersetzt»,³⁴⁵ den Subjekten nun in der Tat die vollständige Verantwortung für Leben und Körper übertragen kann:

The benefit of artificial skin constructed from self-cleaning polymer: No one has to sponge the dirt off my naked body while I'm lying in bed like a frozen lump of metal and plastic. [...]

The benefit of an artificial body with no lungs, no stomach, no bladder, and a wi-fi energy converter where the heart should be: No machine has to breathe for me while my brain tries to remember how to pump in the air. No one has to spoon food into my frozen mouth. No one has to thread in a bunch of tubes to suck the waste out of my body; no one has to wipe my ass. No one has to do much of anything. Except for me.³⁴⁶

Die *mech*-Körper sind, ganz im Sinne sozial erwünschten Selbstmanagements, keine Belastung mehr für andere; selbst die lästigen Emotionen verbleiben ganz im Inneren, anstatt sich auf der Oberfläche zu zeigen: «Mech bodies functioned perfectly no matter what was going on beneath the titanium skull. Heaving and dripping would indicate a malfunction. And when that happened, we just returned to BioMax and got ourselves fixed.»³⁴⁷ Im Rahmen dieses Selbstführungsimperativs lernt Lia diesen «Körper» tatsächlich perfekt einzusetzen und überhaupt ihr ganzes Leben komplett zu beherrschen, und zwar bis hin zum Management ihrer Erinnerungen, die sie allabendlich über ein Datenbackup verwaltet. Ein ermächtigender Effekt stellt sich aber dadurch, anders als in Tallys Fall, nicht ein. Während ihr neuer *Special*-Technokörper nicht nur Tallys Handlungsfähigkeit steigert, sondern ihr auch intensivere Körper- und Sinneswahrnehmungen erlaubt – «*Everything* was icy now, as if the world were opening her skin»³⁴⁸ – lässt sich Lias neuer Körper zwar bestens führen, erlaubt ihr aber nur sehr selten die Erfahrung des «Leib-Seins». Der Text thematisiert zahlreiche Aspekte gelebter Leiblichkeit – wie Schmerzempfinden, den somatischen Aspekt von Emotionen, Erfahrungen und Sinneswahrnehmungen, den Genuss von Essen, Sex, Schlaf, Musik und bewusstseinsverändernden Drogen –, die Lia nicht länger oder nur noch in stark reduzierter Weise zugänglich sind. Am eindringlichsten wird die leidvolle Erfahrung der Entfremdung von der eigenen Leiblichkeit aber am Motiv des Sports illustriert. Vor dem Unfall eine leidenschaftliche Läuferin, leidet Lia *postdownload* besonders schwer unter dem Eindruck, nicht mehr in ihrem Körper zu *leben*: «There was never that sense of letting go and losing myself in my body, of *existing* in my body [...]. None of the pure pleasure of absence, of lea-

345 Spreen 2015, *Upgradekultur*, 110.

346 *Skinmed*, 42.

347 *Crashed*, 18f.

348 *Specials*, 4, Hervorhebung im Original.

ving Lia Kahn behind and existing in the moment – all body, no mind. The body still felt like someone else's; the mind was still all I had left.»³⁴⁹ Der Traum von der vollständigen Unterwerfung des Körpers unter den Geist, der vollkommenen Disziplinierung des «Fleisches» wird als Albtraum erlebt, weil die gesteigerte Leistungsfähigkeit auf Kosten des Sichspürens geht, und weil in jeder Erfahrung der Körper als «fleischliches Echo des Erlebens» fehlt. Dieses letztere Konzept wird im Roman unterstrichen, wenn Lia die als «James-Lange-Theorie» bekannte Emotionstheorie des Psychologen und Philosophen William James (1884) zitiert, die Gefühle als Ergebnis einer psychophysischen Einheit, letztlich als Begleiterscheinungen viszeraler Vorgänge beschrieb:

*If we fancy some strong emotion, and then try to abstract from our consciousness of it all the feelings of its characteristic bodily symptoms, we find we have nothing left behind, no "mind stuff" out of which the emotion can be constituted, and that a cold and neutral state of intellectual perception is all that remains.*³⁵⁰

Diese Definition entspricht über weite Strecken auch Lias Erfahrung: Das Entsetzen beim Anblick ihres toten Körpers beschreibt sie als eines, das sich in ihrem Kopf abspielt und keinerlei somatische Reaktion nach sich zieht, von ihr daher auch nicht als «Gefühl» empfunden wird: «My brain – or whatever was up there – told me I was horrified. And furious. And terrified. And disgusted. I *knew* I was all of those things. But I couldn't feel it.»³⁵¹ Die Existenz, die Lia und ihre späteren *mech*-FreundInnen führen, ist eine, in der externe Reize beständig gesteigert werden müssen, damit überhaupt noch der Eindruck – oder die Illusion – eines authentischen «Fühlens» entsteht; ein Bemühen, das von der stetigen Angst begleitet ist, selbst die extremsten physischen Eindrücke könnten alsbald ihre Wirkung einbüßen und damit den endgültigen Verlust des erlebten Leibs mit sich bringen:

Whenever we went flying, when I stood at the edge of the sky, beneath the fear of falling, of crashing, there was the taste of something else, the fear that nothing would happen, that I would feel nothing, that the rush of speed, the terror of gravity, would be such old news that the drop would offer no release. It happened eventually, it always happenend. Everything we tried got tired, and we would move on to something else. The waterfall. The cliffs. The plane. Maybe even the dreamers. Eventually, perhaps, we would run out of ideas and options and be left with nothing to jolt us into a moment of genuine release. We would be dead inside, for real this time, machines from the inside out.³⁵²

349 *Skinmed*, 97, Hervorhebungen im Original.

350 Ebd., 102, kursiv im Original.

351 Ebd., 39, Hervorhebung im Original.

352 *Crashed*, 367.

Es ist diese ins Monströse extrapolierte Absenz des ›Leib-Seins‹, die eine endgültige Spaltung in das Subjekt einführt. Bereits zu Beginn des Romans artikuliert Lia das motivische Paradox, das den gesamten ersten Band durchzieht und das, wie Flanagan bemerkt, eine Parodie des humanistischen Rationalismus enthält:³⁵³ «Lia Kahn is dead. I am Lia Kahn. Therefore – because this is a logic problem even a dimwitted child could solve – I am dead. Except here’s the thing: I’m not.»³⁵⁴ Am Ende eines langen Prozesses, in dem sie – in Anlehnung an die wiederholt zitierten fünf Phasen des Trauerns – endgültig Abschied nimmt von der transhumanistischen Hoffnung, sie könnte irgendwie ›innen drin‹ noch immer dieselbe sein, löst sie dieses Paradox denn auch auf: «Denial was exhausting. As was anger. Bargaining was useless. Depression was bottomless. I was tired of it all. Which meant I was ready to accept it. The new reality of nonlife after nondeath. My new reality. Lia Kahn is dead. I am Lia Kahn. Except, I finally realized, here’s the thing. Maybe I’m not.»³⁵⁵

Eine klare Verabschiedung des transhumanistischen Traums wird auch in Jennas Fall artikuliert. Dass sich Jenna an ›ihr‹ Leben vor dem Unfall zunächst überhaupt nicht erinnern kann, liegt auch hier im Umstand begründet, dass sich der ›Leib‹ als Träger unseres Lebensvollzugs, als Medium, das alle unsere Wahrnehmungen und Bewegungen vermittelt»³⁵⁶ nicht durch einen anderen ›Körper‹ ersetzen beziehungsweise auf einen anderen Körper übertragen lässt, ohne dass dies eine veränderte, unter Umständen sogar gänzlich andere Subjektivität impliziert. Noch ehe sie um die Massnahmen weiss, die ihre Eltern zu ihrer ›Errettung‹ ergriffen haben, macht Jenna eine ganz ähnliche Erfahrung der Entfremdung wie Lia; sie verspürt ein anhaltendes Unbehagen am eigenen Körper, das sie verzweifelt einzuordnen versucht, und das interessanterweise wie bei Lia über das Motiv der Hände³⁵⁷ ausgestaltet wird:

I look at my fingers again [...]. I bring them together, fingertip to fingertip, like a steeple. Each one perfect in appearance. But something is not ... right. Something that I

353 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 114.

354 *Skinmed*, 1.

355 Ebd., 361.

356 Fuchs 2013, *Zwischen Leib und Körper*, 84.

357 Es scheint, als stünden Hände der Future-Fiction mehr als jeder andere Körperteil, mehr noch sogar als die Augen, für Individualität. Auch Travis (Whaley 2015, *Das zweite Leben des Travis Coates*, 27) betrachtet, nachdem er seinen ganzen Körper im Spiegel begutachtet hat, noch stundenlang seine Hände beziehungsweise die seines Körperspenders: «Dies hier waren Jeremy Pratts kluge Hände und wollten mir glaubhaft machen, sie wären nun meine.» Als Rose in *Girl Parts* (121) Charlie offenbart, dass sie eine *Companion* ist, untersucht er zuerst ihre Hände, und mehr als alles andere ist er erstaunt über deren lebensähnliche Singularität, «right down to minute imperfections. Especially the dark oval on the edge of her right palm – a mole».

still have no word for. It is a dull twisting that snakes through me. *Is this a tangled feeling that everyone my age feels? Or is it different? Am I different?* I slide my steepled fingers, slowly, watching them interlace. Trying to interlace, like a clutched desperate prayer, but again, *I feel like the hands I am lacing are not my own*, like I have borrowed them from a twelve-fingered *monster*. And yet, when I count them, yes, there are ten. Ten exquisitely perfect, beautiful fingers.³⁵⁸

Diese Erfahrung der Entfremdung, ja der Monstrosität, die sich als Gefühl äussert, nicht richtig dazu- und in die Welt zu gehören, «anders» zu sein als andere, liesse sich zwar, wie Jenna reflektiert, durchaus als eine mit den – körperlichen und mentalen – Veränderungen der Adoleszenz begründbare Erfahrung «weg-rationalisieren». Auf den Diskurs des Romans übertragen, stellt sich somit die Frage, ob die Cyborg hier (auch) als Metapher für Entwicklungsaufgaben und Erfahrungen der Adoleszenz steht. So bezeichnet Sabine Planka in der Einleitung der von ihr herausgegebenen Anthologie zu künstlichen Menschen in der Kinder- und Jugendliteratur die kinder- und jugendliterarischen Cyborgs mit Victor Turner als *liminale Figuren*, die *Transition* repräsentieren – nicht zuletzt deshalb, weil sie zu den *nicht länger* und *noch nicht* klassifizierten beziehungsweise klassifizierbaren Wesen zählen.³⁵⁹ Cyborgs und Jugendliche teilen sich diesen Status der Liminalität; Erstere werden daher oft mit jener Identitätssuche betraut, die als spezifische Entwicklungsaufgabe der Adoleszenz gilt.³⁶⁰ Umgekehrt könnte der in *The Adoration of Jenna Fox* implizierte Verweis auf «typische» Erfahrungen der Adoleszenz aber auch dazu dienen, Jugend als Metapher zur Erkundung posthuman(istisch)er Transformationsprozesse einzusetzen, um so an die Erfahrungen der adressierten LeserInnen anzuknüpfen. So betont Philipp Schmerheim den besonderen Beitrag, den die Literatur für junge LeserInnen zum Diskurs über künstliche Menschen leiste, indem er auf die Parallelen in den Herausforderungen verweist, denen sich Jugendliche wie artifizielle Wesen zu stellen hätten: «Growing up in a world they are not yet entirely integrated into, inhabiting bodies that still do not feel entirely owned, searching for an identity that feels fully theirs.»³⁶¹ Jugendliteratur erweist sich ihm zufolge gerade aufgrund dieser Parallelsetzung als fruchtbarer Ort für die Reflexion einer «drohenden» Artifizialisierung, da die darin erkundete Angst «of (not) fitting into the world» stets einen Prozess der Suche nach der eigenen Identität, «one's own sense of self» auslöse.³⁶²

358 *The Adoration of Jenna Fox*, 85, Hervorhebungen M. K.

359 Vgl. Planka 2016, *At the Border of Humanity*, 17.

360 Zum Motiv der Identitätssuche in Romanen über «künstliche» Wesen vgl. ebd., vor allem 18 und 25.

361 Schmerheim 2016, *Dystopias of Creation*, 55.

362 Vgl. ebd., Zitate 62.

Sowohl das Gefühl «of not fitting in the world» als auch das Gefühl, den eigenen Körper nicht wirklich zu «besitzen», werden in der zitierten Textstelle deutlich artikuliert. Gerade Letzteres impliziert allerdings neben jenen Lesarten, welche die Cyborg als Metapher für Jugend oder Jugend als Metapher für einen noch nicht greifbaren posthumanen Zustand setzen, noch eine dritte – und, eng damit verknüpft, eine vierte – Lesart. Denn Jennas als unheimlich, entfremdend empfundener Eindruck, den eigenen Körper nicht wirklich zu «besitzen», ihn nur «geliehen» zu haben, in ihm nicht wirklich zu «leben», ein Eindruck, der in *Skinmed* zum Trauma ausgestaltet wird, liesse sich mit Bezug auf feministische Positionen auch als eine (zeit-)spezifische Erfahrung von (jungen) Frauen beschreiben, deren leibliches Erleben im Zuge eines Imperativs der (Selbst-)Objektivierung und -Optimierung vor allem auf den «Körper» als Instrument der Selbstvermarktung und als Objekt des Begehrens konzentriert ist, während das Subjekt der eigenen «Leiblichkeit» beständig entfremdet wird. Beide Romane imaginieren ihr post- beziehungsweise transhumanes Subjekt in der spezifischen Form weiblicher Adoleszenz und stellen Aspekte von Verkörperung, Objektivierung und Entfremdung ins Zentrum, die zeitnahe auch in feministischen Debatten verhandelt werden.³⁶³ Die *mediale* Dimension adoleszenter weiblicher Verkörperung, (Selbst-)Objektivierung und -Entfremdung wird viertens vor allem in der *Skinmed*-Trilogie extrapolierend zugespitzt. Wenn Beate Großegger in ihrer Bestandsaufnahme der Selbstinszenierungen und des lebensgeschichtlichen Erzählens der «Generation Selfie» in den neuen Medien feststellt, dass es hier vor allem um «jugendkulturelle Interpretation erfolgsgesellschaftlicher Prinzipien», um «gezieltes Selbstmarketing» geht, in dessen Rahmen «widerständige Selbstideale» zugunsten von «marktgängige[n] Selbstbeschreibungen» in den Hintergrund treten,³⁶⁴ dann lässt sich vor allem Lias mediale Selbstinszenierung und Selbsterfahrung im Rahmen dieser Parameter beschreiben: «Every day, since I was three, life on the network shadowed life off the network, and sometimes it was the opposite. Sometimes it was the network that seemed more real. [...] The zone was how I knew who I was, how I knew *that* I was [...]»³⁶⁵ Erst der Schock der endgültigen Entkörperung lässt Lia erkennen, dass ihr «virtuelles Ich» – ihr Avatar und ihre *zone* – im

363 Flanagan stellt hier eine interessante Lesart vor. Sie führt den Eindruck der Entfremdung, unter dem Jenna leidet und der sich vor allem in körperlicher Unsicherheit äussert, als Folge einer in Jennas Fall fehlenden kulturellen Prägung des Körpers vor; die üblicherweise unsichtbar bleibende kulturelle, vergeschlechtlichte Formung von Körpern wird, ähnlich wie schon in *Roses Fall*, sichtbar gemacht, indem Jenna ihren als «fremd» wahrgenommenen Körper dem Habitus anderer Subjekte und der ihr über Videoaufnahmen zugänglich gemachten «alten Jenna» anzupassen sucht. Vgl. Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 119f.

364 Großegger 2018, *Was heisst ich für die Generation Selfie?*, 5.

365 *Skinmed*, 49 f., Hervorhebung im Original.

eigenen Selbstempfinden längst an die Stelle des «realen Ich» getreten ist: «I wonder whether I am the virtual Lia, while my av is real. There is nothing left of what I used to be. But she is exactly the same.»³⁶⁶ Als ihr Account aufgrund der den Konzernrichtlinien zugrunde gelegten engeren Personendefinition gelöscht wird, fühlt sich Lia konsequenterweise erneut ausgelöscht: «They wiped me.» «It's just your zone», sagt Auden, zu dieser Zeit noch ihr Freund, aber Lia weiss es besser: «It's my life.»³⁶⁷ Um sie zu trösten, schlägt Auden vor, dass es sich bei ihrem Körper *postdownload* um den «ultimate avatar» handelt: «This incredible body that's been created as a vessel for Lia Kahn. Your embodiment on earth.»³⁶⁸

Wenn das «virtuelle Ich» das verkörperte Subjekt so vollständig ersetzen kann; wenn der «Körper» in erster Linie als Objekt im Dienste eines gezielten Selbstmarketings steht; und wenn das medial vermittelte Erlebnis – «My first boyfriend gave me my first kiss in the zone»³⁶⁹ – das unmittelbare Erleben zu einem so hohen Grade überschreibt, dass Ersteres, wie Großegger meint, «den eigentlichen Erlebnisfaktor darstellt»,³⁷⁰ dann scheint die vollständige Ablösung des Körperhabens vom Leibsein im transhumanistischen Traum im Rahmen dieser Kulturkritik letztlich als eine logische Konsequenz. *Skinned* und *The Adoration of Jenna Fox* lassen sich durchaus *auch* als Coming-of-Age-Romane lesen – aber nur, wenn man sie als Geschichten des Erwachsenwerdens im Rahmen vergeschlechtlichter Sozialisationsprozesse unter den Bedingungen eines sämtliche Lebensbereiche durchdringenden und formenden «technowissenschaftlichen Kapitalismus»³⁷¹ liest. Thomas J. Morrissey bezeichnet *The Adoration of Jenna Fox* in diesem Sinne auch als «micro dystopia»: Als Negativvision, die die Auswirkungen einer ins Futuristische extrapolierten Technologie und, so möchte ich hinzufügen, vor allem die Folgen der damit einhergehenden Grenzkämpfe direkt am Leib des betroffenen Individuums zeigt.³⁷² Ihre metaphorisch-politische Bedeutung entfalten gegenwärtige Cyborgs erst vor diesem Hintergrund: Sie sind nicht einfach Metaphern für die Liminalität der Adoleszenz, sondern verdeutlichen, «was es bedeutet, in den Welten der Hochtechnologie verkörpert zu sein»³⁷³ – und zwar als junge Frau.

366 Ebd., 53, Hervorhebung im Original. Lia verweist auch auf eine Phase, in der es üblich war, nicht den Avatar nach dem verkörperten Selbst zu modellieren, sondern dieses verkörperte Selbst dem Avatar nachzubilden (*Crashed*, 222).

367 *Skinned*, 225, Hervorhebungen im Original.

368 Ebd., 231.

369 Ebd., 49f.

370 Großegger 2018, *Was heisst ich für die Generation Selfie?*, 6.

371 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 68 und 71.

372 Vgl. Morrissey 2013, *Parables of the Postmodern*, vor allem 192.

373 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 62.

Die Cyborg als Metapher für Entwicklungsaufgaben und Zumutungen weiblicher Adoleszenz in einer hochtechnologischen Welt zu lesen, erlaubt genau jene situierende, da sowohl individualisierende als auch kontextualisierende Verortung der transhumanistischen Fantasie, die Moravcs Vision vermissen lässt. Zunächst einmal sind Lia und Jenna keine androzentrischen Denkfiguren, keine autonomen liberalen Subjekte mit uneingeschränkten Wahlmöglichkeiten in Bezug auf die eigene Lebensgestaltung: Sie sind Teenager, und sie sind junge Frauen, und Lias Erkenntnis – «*I hadn't stolen anything. They were the ones who stole from me*» – macht unmissverständlich deutlich, dass 4) der Zugriff auf ihr Bewusstsein und die Verdinglichung ihres Körpers keineswegs konsensuell erfolgte. Weder in Bezug auf die Frage, *ob* sie die posthumane Existenz dem Tod überhaupt vorziehen und die dazu ergriffenen Massnahmen gutheissen würden, noch in Bezug auf die *Form* ihrer Neuverkörperung wurde ihnen eine Wahlmöglichkeit zugesprochen. Letztere entspricht in Lias Fall dem generischen «Modell» eines zugleich makellosen und vollkommen entindividualisierten, standardisierten, auf ewig jung erscheinenden Frauenkörpers; in Jennas Fall einer leicht optimierten, mit einigen ihren Eltern wünschenswert erscheinenden Fähigkeiten und Attributen ergänzten Nachbildung des «organischen» Körpers. Beide Körper sind auf Gefallen ausgerichtet, von der Persönlichkeit, dem individuellen Begehren und dem leiblichen Erleben der Subjekte aber entfremdet. «Choice» ist denn auch eine der zahlreichen, in den Haupttext eingeschobenen, fragmentarischen, lyrischen Reflexionen überschrieben, in denen Jenna *postdownload* über grundlegende Fragen nach den Bedingungen ihrer Existenz nachdenkt. «*I needed it like I needed air. But no one could hear me. [...] Choices were made. None of them mine.*»³⁷⁴ In Lias Fall lässt der Technowissenschaftler sie wissen, «*that certain decisions were made for your own good*». ³⁷⁵

Lias und Jennas «Transmigration» wird damit 5) offensichtlich im Rahmen eines Macht- und Herrschaftsverhältnisses verortet, in dem die Verdinglichung von und die Entscheidung über Frauenkörper zum Alltag gehört und in dem junge Frauen, unabhängig vom Grad der technologischen Durchdringung ihrer Körper, diese nie wirklich «besitzen» können. Entsprechend bieten die im Rahmen dieser Verdinglichung des «Körpers» offerierten Selbsttechnologien nur vordergründiges Ermächtigungspotenzial; tatsächlich werden sie in *Skinmed* als reine Überlebensstrategien ausgestellt.³⁷⁶ Tatsächliche körperliche Selbstbestimmung, dieses

³⁷⁴ *The Adoration of Jenna Fox*, 108.

³⁷⁵ *Skinmed*, 26.

³⁷⁶ So beschliesst Lia, nachdem sie aufgrund mangelnder Vorsicht im Umgang mit ihrem Körper mitten auf dem Schulhof erstarrt, zum Gespött der ganzen Schule geworden, verhöhnt, von einem herbeigerufenen Techniker begripscht und schliesslich abgeschaltet (und in ihrer «Ab-

zentrale Ziel feministischer Politik, ist in diesen Zukunftsgesellschaften nicht nur nicht realisiert, sondern wird unter den Bedingungen sowohl einer ›Kybernetik der Herrschaft‹ als auch einer kapitalistischen ›Upgradekultur‹, die den Körper als Ware betrachtet, immer weiter eingeschränkt und letztlich verweigert.

Dieses Macht- und Herrschaftsverhältnis, das sich als kapitalistische Verfügungsgewalt über den und als Verdinglichung des weiblichen Körpers artikuliert, manifestiert sich zunächst auf Mikroebene im Rahmen des Vater-Tochter-Verhältnisses. Beide Romane inszenieren, wie schon *Girl Parts*, die ›Wiedergeburt‹ der jungen Frauen als Cyborgs als Resultat einer Männerfantasie, in der sich die ›Schöpfer/Geschöpf oder Subjekt/Objekt-Aufteilung patriarchalischer Ordnungen‹ ungebrochen reproduziert³⁷⁷ und unter den Bedingungen der neuen Informationstechnologien verschärft. Anders als in *Roses Fall* sind es aber die Schöpfungsräume der eigenen Väter, die am Anfang von *Lias* und *Jennas* Martyrium stehen. Mächtige Konzernbesitzer beide, erschaffen diese Väter ihre Töchter aus ihrer sozial-ökonomischen Überlegenheitsposition heraus als abhängige Geschöpfe. ›Father was here for my waking‹, lautet einer der ersten Sätze von *Jenna Fox* ›Schöpfungsgeschichte‹. ›He called it a beginning. He said it was good.‹³⁷⁸ Ähnlich deutlich wie in dieser Anlehnung an die *Genesis* gestaltet sich das Verhältnis zwischen abstrakt-rationalem Schöpfersubjekt und weiblichem Objekt, das durch seine Stimme beseelt wird und das, in diesem Fall buchstäblich, aus dem Dunkel ins Licht gerufen wird, in *Lias* ›Neuerschaffung‹. Da klingt die Stimme des Vaters in das körperlose Dunkel hinein, in dem *Lia* seit dem Unfall gefangen ist. ›Don't panic‹, sagt diese Stimme auf der allerersten Seite des Textes, um dann wiederholt zu versichern: ›I don't know if you can hear me yet. [...] But I assure you everything will be all right.‹³⁷⁹ In der Engführung von (biologischem) Vater und (technowissenschaftlichem) Schöpfersubjekt auf der einen und von (biologischer) Tochter und (technowissenschaftlich produziertem) Geschöpf auf der anderen Seite wird ein Abhängigkeitsverhältnis problematisiert, in dessen Rahmen die Entscheidung (nicht nur) über die Körper von (jungen) Frauen gänzlich in die väterliche und, damit verknüpft wie darüber hinausgehend, in die patriarchal-technokapitalistische Gewalt fällt, in der das weibliche Subjekt zum

wesenheit› vergewaltigt?) worden war, ihren Körper künftig besser zu ›managen‹: ›I didn't care what I had to do: I would never be that helpless again.‹ (*Skinmed*, 202)

377 So Gilleur/Kormann/Schlimmer (2006, *Genderorientierte Lektüren des Androiden*, 15) mit Bezug auf Rudolf Drux' genderorientierte Analyse künstlicher Menschen in der Kulturgeschichte.

378 *The Adoration of Jenna Fox*, 12.

379 *Skinmed*, 1 und 3.

«Spielball verschiedener Institutionen»³⁸⁰ wird. Während die Kreation von Rose von Anfang an in einen kommerziellen «Verwertungszusammenhang» eingebunden ist, sind Lia und Jenna zwar die Töchter privilegierter Oberschichtsfamilien, die über den Willen und die Mittel verfügen, das «Leben» ihrer Kinder über den «Tod» hinaus zu erhalten. Daraus folgt aber auch, dass sie diesen Kindern gegenüber auf Kontinuität pochen, von ihnen eine Leistung bezüglich des Managements des eigenen Körpers und der eigenen Identität einfordern, die weit weniger den Vorstellungen der Töchter als den Projektionen der Eltern entspricht. Von diesen Eltern werden Lia und Jenna von klein auf als *can-do girls* angerufen. «I'd been informed from day one – still in diapers, spitting and drooling – that I would have a career. Eventually. In the meantime I would run»,³⁸¹ reflektiert Lia, die Lieblingstochter und zur Erbin ernannte Nachfolgerin des Vaters, die all seine Hoffnungen verkörpert und die Kontinuität des Kahn-Imperiums garantieren soll: «You'll be as much of a man as I ever was», pflegte ihr Vater zu sagen: «Maybe more.»³⁸²

In Jennas Fall ist es vor allem die Mutter, die auf Kontinuität drängt.³⁸³ In der verzweifelten Hoffnung, dass es sich bei Jenna im «Kern» noch immer um dieselbe Person, um ihre Tochter handelt, nötigt Claire sie dazu, sich Hunderte von Videos anzuschauen; Bilder ihres Lebens, die mit Ultraschallaufnahmen im Mutterleib beginnen, Jennas Kindheit und Jugend bis hin zum Unfall abdecken und Jennas verlorene Erinnerungen zurückbringen sollen: «Each day I watch more discs, trying to regain who I was. [...] Thousands of hours of me.»³⁸⁴ Diese Tausenden von Stunden, die sich Jenna gehorsam ansieht, weil ihr «neues» genau wie ihr «altes Ich» den Eltern gefallen, ihren Wünschen entsprechen will, stiften in der Tat Kontinuität – allerdings nicht in dem von Claire gewünschten Sinn. Zunächst lernt Jenna, dass bereits ihr «früheres Ich» – wie Lias – auf einen technologisch induzierten, aus Hoffnungen und Ambitionen der Eltern geborenen «Ursprung» zurückgeht: «I was the first, I learned. There had been two boy babies before me, but they didn't live past the first trimester. With me, Mother and Father took extra measures, and they worked. I was the one and only. Their miracle child.» (16) Das minutiös protokollierte Leben dieses «Wunderkindes» löst bei Jenna nun aber gerade nicht die von Claire erhoffte *Identifizierung* mit ihrem «alten Ich»

380 Herbrechter 2009, *Posthumanismus*, 36.

381 *Skinmed*, 131, Hervorhebung im Original.

382 *Wired*, 105, Hervorhebung im Original.

383 Auf Kontinuität drängt allerdings auch Lias Mutter, sie besteht etwa darauf, dass Lia während der Familienmahlzeiten mit am gedeckten Tisch vor einem Teller sitzt, obwohl sie nicht länger essen kann (vgl. *Skinmed*, 88 f.).

384 *The Adoration of Jenna Fox*, 16. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

aus – stattdessen findet ein Prozess der *Reflexion* statt, der sowohl Effekte der Entfremdung wie der Selbsterkenntnis bietet:

Jenna is at the shore. A pitchfork is in *her* hands. Cords of hair whip from *her* ponytail across *her* face. *She* smiles at the camera and says, "Come on, Mom, put it down and help me!" At twelve years old, *I* still called her Mom. [...] The camera wobbles, and Claire's voice is loud. "In a minute. Let me get a little more first."

Was this a family getaway? A day at the beach? Every aspect of *Jenna's life* is recorded. Father comes into view with a silver pail in hand, and he waves it in front of *my* face. "All mine," he teases. "I won't go hungry! Can't say the same for you two."

Jenna laughs, *this person that is me*, and calls, "He has a hundred quahogs, Mom! Put that down, or we'll starve!" *Jenna* thrusts her pitchfork into the sand and the camera zooms in on *her* sandy feet, then glides up the length of *her body*, like every inch is being adored. It finally stops on *my face*. It rests there. Caressing. Watching. Watching what? The enthusiasm? The ruddy cheeks? The anticipation? Watching all the breaths, heartbeats, and hopes of Matthew and Claire Fox? For a moment, *I* can see the weight of it in Jenna's face. *My face*. (62 f., Hervorhebungen M. K.)

Dieser sowohl medial als auch perspektivisch gerahmte «fremde» Blick auf das «Selbst» und insbesondere den (eigenen) «Körper» generiert, wie die Passage anhand des Wechsels zwischen erster und dritter Person erkennen lässt, zunächst einmal keinen identitätsstiftenden, sondern einen im Gegenteil entfremdenden Effekt. Jenna, gezwungen, sich zum Objekt der Betrachtung zu machen, erkennt in der Aufnahme nicht «sich selbst» als verkörpertes Subjekt; die als ausgesprochen sinnlich dargestellte Szenerie, die auf das Meer, das gemeinsame Spiel im Sand, auf das erwartete Essen und damit auf den physischen Genuss fokussiert, löst bei ihr keine Erinnerung an ein subjektiv-leibliches Erleben aus. Vielmehr zwingen Aufnahme und Rezeptionssituation sie dazu, sich selbst von aussen zu betrachten, sich als «Körper» wahrzunehmen, der im konstitutiven Blick der Eltern Gestalt annimmt; als Mädchen, das zum Ideal stilisiert und in diesem Zuge zugleich objektiviert, auf ein Bild, eine Projektionsfläche reduziert wird.

Damit ist aber zugleich ein wichtiger Moment der Selbsterkenntnis verbunden. Obwohl Jenna ganz offensichtlich bereits zum Zeitpunkt der Aufnahme unter den Erwartungen der Eltern litt, die ihre Liebe und Sorge vor allem darin zum Ausdruck brachten, jeden Schritt und jedes Lächeln der Tochter zu konservieren, anstatt in ihr Spiel einzusteigen und auf ihre aktuellen Bedürfnisse einzugehen, muss sie sich erst von aussen und im Blick der Eltern sehen, mehr noch: muss erst *mit* dem Blick der Eltern sehen, um das ganze Ausmass ihrer überhöhenden Objektivierung zu begreifen, die, wie sie später reflektiert, konstitutiver Bestandteil ihrer Subjektivation war. Wo die zwölfjährige Jenna mit der Jenna *postdownload* noch gemein hat, dass die Erwartungen der Eltern als Leidensdruck erscheinen, scheint die 14-jährige Jenna diese Erwartungen verinnerlicht zu haben, scheint ihr

ganzes Auftreten einem internalisierten Imperativ der Selbstobjektivierung verpflichtet zu sein: «Jenna is so used to every move being recorded at this point that she seemed to have surrendered herself to the adoration of Jenna Fox» (84f.), sagt sie über ein Video, indem sie selbst durch die Pariser Champs-Élysées tänzelt – ein Kunstprodukt in einer für Touristen herausgeputzten Kulisse. Während *The Adoration of Jenna Fox* letztlich offen lässt, ob es sich bei Jenna *prä-* und *postdownload* um dieselbe Person handelt, macht Jennas Erkenntnisprozess doch deutlich, dass ihr «altes» und ihr «neues» Ich eine gemeinsame, situationsbedingte Erfahrungs- und damit Subjektivitätsbasis aufweisen.

I place the last recorded disc of Jenna's life into the Netbook. What is there left to learn? I have more holes than substance, but I've pieced together a girl with the scatter of memories that have come back to me, and a life recorded beyond reason. I was treasured. Adored. Smothered with hopes. *I was everything three babies could have been.* I danced as hard as I could. Studied as hard. Practiced as hard. *I pushed to be everything they dreamed I could be.* But with all the scenes, the birthdays, the lessons, the practices, the ordinary events that should have been left alone, what I remember most are Jenna's eyes, flickering, hesitation, an urgent trying. That's what I remember most from the discs, *a desperation to stay on the pedestal.* [...] I see Jenna, smiling, laughing, chattering. And falling. When you are perfect, is there anywhere else to go? I ache for her like she is someone else. She is. I am not the perfect Jenna Fox anymore. (111, Hervorhebungen M. K.)

Was Jenna 2.0 weit besser erkennt als die Jenna vor dem Unfall, ist, dass die eigene Existenz, der eigene Selbstentwurf, vor allem ein Produkt der Wünsche und Fantasien der anderen war. Das Leben der «alten» Jenna erscheint als Projekt andauernder, unermüdlich vorangetriebener, von den Eltern intensiv gemanagter Leistungssteigerung und (Selbst-)Verbesserung; jede «Leistungsschwäche» wird sogleich adressiert und «therapiert», während die offensichtlich vorhandenen Versagensängste unausgesprochen und nur in Jennas gehetztem Blick erkenntlich bleiben. Allerdings begreift Jenna auch, wie sehr sie diese an sie gestellten Erwartungen verinnerlicht hat: Im Spiegel der Videos erkennt sie, dass sie gelernt hat, begehrenswert zu sein, ohne selbst zu begehren; als *can-do girl* nach Perfektion zu streben und am Projekt des perfekten Kindes mitzuwirken, ohne die eigenen Bedürfnisse zu artikulieren; zu performen und etwas darzustellen, im ihr gesteckten Rahmen zu handeln und zu sprechen, ohne nach eigenen Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen; und schliesslich die Zukunft ihrer Eltern zu sein, ohne ihre eigenen Lebensentwürfe zu entwerfen und zu verfolgen.

Erst im allerletzten Video zeichnet sich anlässlich einer schulischen Veranstaltung ein mögliches Aufbrechen dieser Verhältnisse ab. Auf eine besonders aufdringliche wie erstickende, geradezu übergriffige Art gefilmt, scheint Jennas «altes Ich» zunächst vollends einzubrechen – «She glances at the camera and for a moment

becomes rigid, forcefully tilting her head sideways, silently pleading for space. Instead, the camera zooms in. I can almost see her cave. Surrender» –; um dann, endlich, die Flucht zu ergreifen: «And then suddenly she runs. Weaving herself through the crowds of classmates. Away. And the camera shuts off.» (112)

Nach einer «lifetime of being theirs» (197) löst aber erst die durch die «Transmigration» bedingte Entfremdung von der eigenen Selbstwahrnehmung bei Jenna jenen Erkenntnisprozess aus, an dessen vorläufigem Ende sie ihrer Grossmutter Lily gegenüber die ultimative Kritik an ihren Eltern formuliert. Lily hatte Jenna bewusst machen wollen, dass sie den eigenen Selbstwert zu sehr aus dem Wert ziehe, den andere ihr beimessen würden, dass sie sich ihren eigenen Käfig gebaut habe, den sie zugleich verachte – «You've always been two people. The Jenna who wants to please and the Jenna who secretly resents it» (227) – und dass sie selbst, nicht ihre Eltern, auf ihrer Perfektion und Perfektibilität beharre. Daraufhin explodiert Jenna:

“They placed me on a pedestal from the day I was born! What choice did I have but to be perfect! And if I lagged in math or soccer or navel gazing, they got me a personal tutor! And then I was tutored and coached until *I was* perfect! I've been under a microscope my entire life! From the moment I was conceived, I had to be everything because I was their miracle! That's what I had to live up to every day of my life! How dare you say that it was me when it was them! I was conceived to please!” (228, Hervorhebung im Original)

Die Frage wird auf der einen Seite also sein, ob Jenna mit den internalisierten Imperativen der Selbstoptimierung zu brechen imstande ist – und ob, auf der anderen Seite, ihre Eltern bereit sind, sie aus dem überhöhenden, aber zugleich einschränkenden Ideal zu entlassen, das sie von ihr gezeichnet haben und das zu bewahren sie als oberstes Lebensziel verfolgen. Obschon der Vater, Matthew, bisweilen als grössenwahnsinniger Transhumanist inszeniert wird³⁸⁵ und Claire als Helikoptermutter der extremsten Sorte, werden beide keineswegs als Unmenschen gezeichnet; ihre Liebe zur Tochter zieht der Text nicht in Zweifel, genau so wenig wie ihre Erklärung, dass ihre Entscheidung, Jennas Bewusstsein zu «migrieren», aus Verzweiflung getroffen wurde. Allerdings ist diese – über Jennas Kopf hinweg getroffene – Entscheidung eine Form der Verfügungsgewalt, die im Rahmen eines bereits zuvor deutlich akzentuierten Machtverhältnisses erfolgt; eines Machtverhältnisses, das ganz neue Dimensionen der Kontrolle, Steuerung und Optimierung, kurz, des Zugriffs auf die Subjekte erlaubt.

385 Vgl. zum Beispiel 200, wenn er sich überzeugt zeigt, dass bald niemand mehr wird sterben müssen.

Was Jenna 2.0 begreift, ist, dass sie nach wie vor das ›Wunder‹ ihrer Eltern ist – «Now I am a different kind of miracle. The artificial freak kind» (132) –; dass die Eltern alles dafür tun werden, dieses ›Wunder‹ zu erhalten, auch gegen Jennas Willen, und zwar in der von ihnen gewünschten Form; und dass ihnen dafür mittels der neuen Biotechnologien ganz neue Möglichkeiten zur Verfügung stehen. Eine ihr einprogrammierte ›starke Suggestion‹ ermöglicht ihren Eltern, sie – «for your own protection» – jederzeit sofort auf ihr Zimmer zu schicken; eine Suggestion, der Jenna nur unter Aufbietung aller Willenskräfte widerstehen lernt, nachdem sie unzählige Male, schäumend vor Wut, hilflos auf ihr Zimmer gerannt war, anstatt ihre gerechtfertigten Vorwürfe loszuwerden oder Informationen einfordern zu können (148–152, Zitat 153). Den gesamten Schulstoff der zehnten bis zwölften Klasse haben ihr die Eltern schlichtwegs ›hochgeladen‹, so dass Jenna im Unterricht mit Wissen brillieren kann, von dem sie selbst nicht weiss, wie sie es erworben hat (154). Jennas ›neuer Körper‹ ist rund zehn Zentimeter kleiner als jener der ›alten Jenna‹, was der Vater mit funktionalen Überlegungen legitimiert, während Jenna vermutet, dass diese Optimierung dem verzweifelten Wunsch der Mutter, Jenna möge – trotz offensichtlichen Widerwillens und anhaltenden Wachstums – doch noch Ballerina werden, entsprang (137f.). Sie haben ihr ausserdem einen Eierstock beiseitegelegt und einfrieren lassen, so dass sie später Mutter werden kann (137). Deutlich wird, dass dieses kontrollierende und optimierende Management auf einer vergeschlechtlichten Normalitätskonstruktion basiert, die junge Frauen auf der einen Seite als *can-do girls* anruft und von ihnen verlangt, brillante Leistungssubjekte zu werden, zugleich aber von ihnen fordert, feminin konnotierte Tugenden, Verhaltensweisen und Schönheitsideale zu kultivieren, männlich konnotierte Attribute – wie Aggression und Autonomie – möglichst zu domestizieren, und sich ›zum eigenen Besten‹ bereitwillig managen, regulieren, optimieren und natürlich überwachen und beschützen zu lassen. Jennas Leben ist, wie sie mit Abscheu zu ihrem Vater sagt, zu einem «controlled risk-free cocoon for your lab pet» (232) geworden.

Wie final dieser auch schon unter (post-)apokalyptischen Bedingungen imaginierte Zugriff auf den weiblichen Körper und auf weibliche Subjektivation unter den Vorzeichen eines technowissenschaftlichen, patriarchalen Kapitalismus ausfallen könnte, malen sowohl *The Adoration of Jenna Fox* als auch *Skinmed* anhand der Idee von Gehirnbackups aus. So haben Jennas Eltern im Zuge von Jennas ›Transmigration‹ heimlich ein Backup ihres Bewusstseins (und jenes ihrer beim Unfall ums Leben gekommenen FreundInnen) gespeichert, um weiteren Eventualitäten vorzubeugen. Im Falle eines Versagens ihres aktuellen ›Körpers‹, so die Idee der Eltern, liesse sich dieses in einen wiederum neuen ›Körper‹ herunterladen. Die Krux ist, dass die Eltern in diesem Falle jene Jenna ›wiedererstehen‹ las-

sen könnten, die zum Zeitpunkt des Unfalls existierte – eine Jenna also, die noch nicht über die Erfahrungen, Erkenntnisse und Erinnerungen der «neuen» Jenna verfügt, die also von Neuem als Projektionsfläche für die elterlichen Sehnsüchte und Ideale fungieren könnte. Die transhumanistische Utopie, die Identität als Information und den «Körper» als reines Informationssystem betrachtet, erlaubt die nun auch technisch realisierbare Konservation eines Ideals auf Kosten verkörperlichter Subjektivität. Denn dieses Informationssystem kann, wie Spreen mit Bezug auf den kybernetischen Konstruktivismus bemerkt, der als Diskurs unter anderem die Therapie von Kriegsversehrten begleitet, vom «Erfahrungsraum der Individuen» abgekoppelt werden. Die «Diskurse der Techno- und Cyberkraten» seien, so Spreen, als Teil eines «kybernetische[n] Herrschaftsdiskurses» zu lesen, in dem «die leiblich-sinnliche Erfahrung, das Sperrige» weder Raum noch Stimme erhalte. Spreen fordert daher mit Bezug auf Cyborgs einen «Erfahrungsdiskurs»: Anders als der kybernetische Herrschaftsdiskurs würde dieser Diskurs nicht auf eine reibungslose Reintegration in Gesellschaft und Produktionsabläufe abzielen, sondern auf eine Form der Integration, welche «die in ihrem Körper verdichteten Erfahrungen anerkennt und berücksichtigt».³⁸⁶ Genau diese Anerkennung der in ihrem «neuen» Körper verdichteten Erfahrungen, Begehren und Erlebnisse wird Jenna aber verweigert. Das Backup, das die «aktuelle» Version ihrer Subjektivität jederzeit «reibungslos» ersetzen könnte, nihiliert nicht nur den Umstand, dass ihr der neue «Körper» längst zum erlebten, gespürten «Leib» geworden ist, sondern ihre gesamte gegenwärtige – und aus Sicht ihrer Eltern durchaus «sperrige» Existenz, ihre verkörperte Subjektivität. Im Augenblick der Enthüllung – «You have another me trapped in that environment!» (196) – sieht Jenna Bilder vor ihrem inneren Auge: «New images from my new life. Images that are not in my backup. That's a different Jenna. I want to keep the Jenna I am now.» (198)

Es ist die verkörperte «neue» Jenna mitsamt ihren leiblichen Erfahrungen, Gedanken und Gefühlen, die auf ihr Existenzrecht drängt, die überzeugt ist, dass «two of me is enough to make one of me worth nothing at all» (244), und darum das Recht verlangt, über ihr eigenes Backup zu verfügen. Ob ihr das unter den gegebenen Umständen erlaubt sein wird, erscheint allerdings immer fraglicher; stattdessen wird Jenna zusehends klar, dass sie weder im Besitz ihres eigenen Körpers noch ihrer eigenen Geschichte und Subjektivität ist – «I am a kept animal. With no past but what they will give me.» (176) Ganz im Sinne der körperpolitisch-fe-

386 Spreen 2015, *Upgradekultur*, 60. Der Wissenschaftler in Lias Rehazentrum liefert ein weiteres Beispiel für diesen technokratischen Integrationsdiskurs, wenn er den Rehabilitationsprozess als eine simple Frage des Willens beziehungsweise der Kontrolle des Geistes über den Körper-als-Prothese begreift: «You just have to find a way to turn thought into action», sagt er zu Lia, die bewegungslos in ihrem Bett liegt (*Skinmed*, 21).

ministischen Tradition fordert Jenna 2.0 deshalb, was die <alte> Jenna nicht zu fordern wagte: die freie «Gestaltung ihrer Lebensbedingungen und die Selbstbestimmung über ihren Körper»:³⁸⁷

“I don’t want to be your miracle anymore. I can’t be your miracle any more. I need to be here on this planet with the same odds as everyone else. I need to be like everyone else.” I slow. I take a breath. “I can’t ever be really alive if I can’t die, too. I need the backups. Kara’s, Locke’s ... and mine.” (228)

All diese Forderungen auf ein Recht auf ein selbstbestimmtes Leben kulminieren schliesslich in dem Ausruf: «*I need to own my life.*» (248, Hervorhebung im Original) In Jennas Fall sind Verhandlungen bis zu einem gewissen Grad möglich; Matthew Fox, der als Vater mit weit weniger Selbstsicherheit auftritt, als er sie als Wissenschaftler an den Tag legt, ist immer wieder bereit, ihr gewisse Freiheiten einzuräumen; diese weiss Jenna zu nutzen, um sich schliesslich mit ihrer Grossmutter zu verbünden³⁸⁸ und das Backup zu zerstören, das ihre Unabhängigkeit verhindert und ihre verkörperte Subjektivität bedroht.

Lias Vater dagegen rückt keinen Millimeter von seiner Position ab. Als Oberhaupt der Familie Kahn versteht er sich als berechtigt, das Leben seiner Töchter zu verwalten. Lia macht schon früh deutlich, dass es sich bei ihrer Familie keineswegs um eine Demokratie handelt.³⁸⁹ In der *mech*-Selbsthilfegruppe, in die sie gegen ihren Willen geschickt wird, um sich schnellstmöglich wieder in ihre Umgebung zu integrieren, begegnet sie einer jungen Frau, deren Eltern sie nach jedem ihrer wiederholten Suizidversuche zuverlässig in einen neuen <Körper> stecken lassen und ihr damit jede Möglichkeit verwehren, ihrem Leben ein Ende zu setzen – «They want me, they got me.»³⁹⁰ Lia, die selber jeden Tag ein Backup ihres Bewusstseins erstellt, um keine Erinnerungen zu verlieren, muss zur schmerzhaften Erkenntnis gelangen, dass auch sie der Entscheidungsgewalt ihres Vaters nun selbst in der Frage von Leben und Tod vollkommen ausgeliefert ist. Als sie ihn fragt, ob er ihren Willen, nach einem nächsten <Tod> keine neue Verkörperung zu wollen, respektieren würde, macht er ihr unmissverständlich klar, dass er ihr die Entscheidung über ihre Weiterexistenz abnehmen würde: «You’re underage. Which gives me legal control over your medical condition.

387 So die Forderungen der Frauen an der vierten Weltfrauenkonferenz in Peking (1995) und der Weltbevölkerungskonferenz in Kairo (1994), vgl. Bohnacker u. a. 1998, *Körperpolitik mit dem Frauenleib – Einleitung*, 5.

388 Auf die <unheilige Allianz> dieser beiden Frauen kommt der letzte Teil dieses Kapitels zurück.

389 *Skinned*, 24.

390 Ebd., 169f.

And I would prefer said condition remain <alive>. So, in your hypothetical scenario, you'd be overruled.»³⁹¹

Ihre Väter sind allerdings bei weitem nicht die einzigen, die über Leben und Körper der jungen Frauen zu verfügen trachten. Die *Skinned*-Trilogie imaginiert den postapokalyptischen, technowissenschaftlichen Kapitalismus von Lias Welt als eine umfassende <Korporatokratie>. Der Begriff «corporatocracy», «Herrschaft der Konzerne», prominent von John Perkins in seinem 2004 veröffentlichten Buch *Confessions of an Economic Hit Man* geprägt, meint die enge – und unlautere – Verflechtung von Konzernen, Banken und Regierungen beziehungsweise, so der Eintrag im *Oxford Dictionary*, «[a] society or system that is governed or controlled by corporations».³⁹² Auch in Lias Welt sind, mit Ausnahme des bis zur Unkenntlichkeit verstümmelten Justizsystems, sämtliche Bereiche des öffentlichen Lebens – vom Gesundheits-, Bildungs- und Medien-, Verkehrs-, Sicherheits-, Grenz- und Heimatschutz-, Bank- und Kredit-, Energie-, Wasser- und Nahrungsversorgungssystem bis zur Gesetzgebung in der Hand von mächtigen, oft transnationalen privaten Konzernen, die ihre eigenen Regeln machen, ihre eigenen Sicherheitskräfte – *secops* – besitzen, um diese durchzusetzen, und so das ganze öffentliche Leben kolonisiert, Wohlstand und Ressourcen im Besitz einer winzigen Elite konzentriert haben: «But the corps were, in principle, regulated by the exigencies of the market. They thrived when the customer thrived, and mutual self-interest was the ultimate satisfaction guarantee. So now corporate boards made the rules, and the corporate secops carried them out. No questions asked.»³⁹³ Anders als in der ebenfalls von Marktinteressen und Technokonzerne dominierten Welt, die Pearson entwirft, herrscht in Wassermans Zukunftsamerika deshalb ein von staatlichen Eingriffen und Einschränkungen vollkommen freier technokultureller Kapitalismus, in dem einzig Angebot und Nachfrage über Gesetze, Ressourcen und ihre Verteilung bestimmen.

Das wichtigste Geschäft der Korporationen – *corps* – aber ist, wie es dem Cyber-Aktivist Aral Balkan zufolge bereits heute der Fall ist, das Geschäft mit Daten.³⁹⁴ Jede neue Technologie funktioniert, indem sie persönliche Daten ihrer NutzerInnen sammelt, auswertet und in nachgefragte Services verwandelt, und in Lias Gesellschaft, in der die Technologie jeden und noch den intimsten Be-

391 Ebd., 179.

392 *Corporatocracy*, Oxford Dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/corporatocracy> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

393 *Crashed*, 157.

394 Vgl. für die folgenden Ausführungen und Thesen Balkan 2016, *The Nature of the Self in the Digital Age*, 3. 3. 2016, <https://2018.ar.al/notes/the-nature-of-the-self-in-the-digital-age> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

reich des Lebens regelt und durchdringt, sind das besonders viele und persönliche Daten, die erhoben, an zentraler Stelle gesammelt und verwertet werden: «no one needed a computer anymore, not with your whole life stored on the network», sagt Lia denn auch.³⁹⁵ Das Problem, so Balkan und mit ihm die Kulturkritik in der *Skinmed*-Trilogie, ist, dass in einer «Korporatokratie» beziehungsweise einem «Surveillance Capitalism»³⁹⁶ die Kontrolle sowohl über die Daten als auch über die Instrumente ihrer Erhebung und Auswertung in den Händen einiger weniger monolithisch agierender Firmen liegen; diese sammeln so viele Daten (*Big Data*) einer einzelnen Person, dass sie in der Lage seien, eine «Simulation» dieser Person zu erstellen, mit der sich Profit machen lässt. «Data about a thing, if you have enough of it, *becomes the thing*», gibt sich Balkan überzeugt. «Data about you is you.»³⁹⁷ In diesem Sinne impliziert Balkans Kulturkritik, die – ironischerweise genau wie die gänzlich anders gewertete Philosophie der Transhumanisten – auf einer Gleichsetzung von Information beziehungsweise Daten mit Identität beruht, dass die NutzerInnen im eigentlichen Sinne zum Besitz der Konzerne werden. Und das ist eine Erkenntnis, die auch Lia machen wird. Ihr Bewusstsein – «the Lia Kahn pattern»³⁹⁸ – wird in einer Datenbank auf einem *BioMax*-Server verwahrt. Im Glauben, dass es dort geschützt sei, und dass *BioMax* nur dann darauf Zugriff nehme, wenn es beim «Tod» des einen «Körpers» in einen neuen «Körper» heruntergeladen werden muss, hat Lia über diesen Umstand bisher wenig nachgedacht. Als die *mechs* aber sowohl von fundamentalistischer als auch von «politischer» und wirtschaftlicher Seite zunehmend unter Druck geraten, ihre Menschen- und Persönlichkeitsrechte ständig eingeschränkt werden, und Lia darüber hinaus erfährt, dass *BioMax* über ein ihnen eingebautes Trackingsystem jeden *mech* konstant im Auge behält, ist sie gezwungen, sich damit auseinanderzusetzen, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes ein gläserner Mensch und, mehr noch, ein steuerbares Objekt ist: «My brain was a computer after all – a computer they'd built. Shouldn't it have occurred to me that they could read it as easily as I could read the network? That maybe they could write over it as easily as I could update my zone?»³⁹⁹ Überwachung, Kontrolle und Steuerung, so einfach nun, da die dazu notwendige Technologie den Individuen quasi von «Geburt» an imple-

395 *Crashed*, 48.

396 Shoshana Zuboff prägte den Begriff «Surveillance Capitalism» in ihrem Essay *A Digital Declaration*, siehe *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15. 9. 2014, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/the-digital-debate/shoshana-zuboff-on-big-data-as-surveillance-capitalism-13152525.html#void (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

397 Balkan 2016, *The Nature of the Self in the Digital Age* (vgl. Anmerkung oben), Hervorhebung im Original.

398 *Crashed*, 138.

399 Ebd., 166.

mentiert werden kann, ist das eine; das andere Problem liegt in den Besitzverhältnissen. Diese bringt Jude, ein charismatischer *mech*, dem sich Lia zusammen mit anderen ‹verstossenen› *mechs* angeschlossen hatte, auf den Punkt:

In case you haven't noticed, we're in trouble. It's not just the Brotherhood. It's the government restrictions. It's the corps turning on us. It's *BioMax* claiming to be on our side but holding the keys to the kingdom. What happens if they suddenly decide that mech tech is too much trouble for them? What if they don't want to give us new bodies anymore and just let the old ones break down? Let us disappear? We have *no control* [...].⁴⁰⁰

Obwohl sich Lia mit Judes extremen Ansichten oft schwertut, muss sie ihm in dieser Hinsicht recht geben. «*We have no control*, Jude had said, naming, as was his compulsion, a truth it would have been easier to ignore. Alive only as long as they let us live. Just another funny little perk of mech life: Machines were *objects*, and objects have *owners*.»⁴⁰¹ Lia bringt damit einen zentralen Pathologiebefund der Serie auf den Punkt: Wenn Subjektivität als Information verstanden wird, und Information als wichtigstes Geschäft einer kapitalistischen Welt im digitalen Zeitalter gilt, dann sind die Subjekte – von ihrer *pattern identity* bis hin zu dem für sie gefertigten *cyber/Cyborgbody* – Eigentum der Konzerne, welche die entsprechenden Informations- und Biotechnologien zur Verfügung stellen und zugleich deren Regulierung verantworten. Diese eignen sich die Körper der Subjekte an und verkaufen sie an sie zurück, ohne ihnen zu erlauben, sie tatsächlich zu besitzen, «preserving the trade secrets, the functions of our bodies that we weren't allowed to know about».⁴⁰² Menschen wie *mechs* sind, wie Shoshana Zuboff sagen würde, «unwitting slaves subdued by interests beyond our influence or understanding».⁴⁰³ Aus diesem Besitzverhältnis gibt es (nicht nur) für *mechs* kein Entkommen; noch nicht einmal der ‹Tod› kann es beenden, solange das Backup auf den Serverfarmen der Konzerne liegt. «Whatever happened to this body, BioMax had Lia Kahn, to do with whatever they wanted», schliesst Lia denn auch. «She was their toy. I belonged to them.»⁴⁰⁴

Unter dieser «Informatik der Herrschaft»⁴⁰⁵ dürfen nur sehr wenige Subjekte als «full, unfettered players» am «new superintelligent game» posthumaner Evolution⁴⁰⁶ teilnehmen. Junge Frauen gehören nicht dazu. Die in den *corp-towns*

400 Ebd., 385, Hervorhebungen im Original.

401 Ebd., 431, Hervorhebung 1 im Original, Hervorhebungen unten M. K.

402 Ebd., 424.

403 Zuboff 2014, *A Digital Declaration*, vgl. Anmerkung oben.

404 *Wired*, 175.

405 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 71.

406 Moravec 1988, *Mind Children*, 108.

schaftenden Angehörigen der Arbeiterklasse, die zugunsten von Nahrung, Wohnung und medizinischer Versorgung sämtliche Freiheiten und Entscheidungsmöglichkeiten an die Konzerne abgeben müssen, gehören nicht dazu.⁴⁰⁷ Und noch weniger gehören die in den zerbombten und/oder radioaktiv verseuchten Städten sich selbst überlassenen Menschen dazu, von denen auffällig viele *People of Color* sind. Sie alle bilden auf jeweils unterschiedliche Weise das Rohmaterial, das zugunsten einer kleinen Elite angeeignet, verwertet und schliesslich entsorgt wird. Die wissenschaftlich-technische Verdinglichung des Körpers unter den Bedingungen kapitalistischer Verwertungslogik findet vor dem Hintergrund einer sowohl sexistischen als auch rassistischen Klassengesellschaft statt, in denen die Körper der meisten «Objekte» schlicht «keine Rolle» spielen: Man kann sich ihrer beliebig bemächtigen, sie besitzen, sie in Waren verwandeln und verkaufen, man kann immer mehr von ihnen herstellen und sie normieren und standardisieren, indem man Differenzen auslöscht. Dies wird vor allem anhand der Körper von «schwarzen» Jugendlichen dargestellt, die als unfreiwillige Testobjekte für die *Download*-Technologie herhalten mussten.

Nachdem sich Lia endgültig von ihrer Familie und ihrem früheren sozialen Umfeld distanziert hat, schliesst sie sich einer Gruppe junger *mechs* an, die ein Leben abseits der sie verachtenden *orgs* führt. Ani, Jude und Riley werden dabei zu ihren engsten Verbündeten; allerdings findet Lia mit der Zeit heraus, dass ihre *prädownload*-Erfahrungen nicht unterschiedlicher sein könnten. Während sie zusehends die eigenen Privilegien erkennt – «I had what everyone wanted – the right clothes, the right friends, the right look. I had the shiniest toys. And the one with all the toys decided who else got to play»⁴⁰⁸ – werden an Ani, Jude und Rileys Biografien verschiedene sich überschneidende Erfahrungen von Diskriminierung vorgeführt. Alle drei waren «schwarz», lebten in der Stadt und waren krank, körperlich behindert beziehungsweise schwer verletzt, ehe sie von *BioMax* eingesammelt wurden: «Volunteers for the advancement of science, BioMax had called them. Heroes. Submitting themselves to an experiment for the benefit of the greater good.»⁴⁰⁹ Anders als zum Beispiel Quinn, einzige Erbin eines milliardenschweren Konzernchefs, die zeit ihres Lebens querschnittgelähmt im Bett gelegen, die neue Technologie demgemäss als reelle Chance auf ein neues Leben

407 *Corp-towns* sind in sich geschlossene Wohn- und Arbeitseinheiten, in denen der grösste Teil der Bevölkerung Fließbandarbeit leistet und sich für eine Grundversorgung mit Nahrung, *med-tech* und (identischen) Wohnungen vollumfänglich an die Konzerne verkauft hat: «The corps were machines», sagt Lia über diese Grundeinheit des Systems, «and the corp-towners were just the cogs, the gears, the fuel that made them run» (*Crashed*, 65 f.).

408 *Crashed*, 227.

409 Ebd., 249.

betrachtet, sich der Prozedur freiwillig unterzogen und dabei einen selbst entworfenen Körper erhalten hatte – «a costum-made body and face, tailored to her exact specifications»⁴¹⁰ – wurden die unfreiwilligen Testobjekte Ani, Riley und Jude mit ›Körpern von der Stange‹ ausgestattet: generische, ›weisse‹ Modelle, die es in x-facher Ausführung gab. «We were the first», sagt Ani zu Lia. «An *experiment*. So they used what they had, and what they had were standard-issue bodies for their standard-issue rich white clients.»⁴¹¹ *Race*, Schicht und sexuelle Identität, die als Differenzachsen ansonsten zu einer scharfen Spaltung unter den Subjekten dieser Gesellschaft führen, werden zugunsten einer als ›Normalfall‹ markierten Subjektposition beziehungsweise eines rassistischen Assimilationsmodells ausgelöscht, wie Lia an einem Fotos von Ani, Riley und Judi *prädownload* feststellt:

In the pic, their skin flowed the spectrum from coffee to chocolate, warm browns – as opposed to the pale synflesh they'd been poured into, flesh white by default, ready for the majority of costumers who had come calling once the ›volunteer‹ stage was over and the download went on sale.⁴¹²

Diesen Subjekten wird entsprechend nicht nur ihre verkörperte Einzigartigkeit genommen – im Roman kommt es wiederholt zu Begegnungen von ›Doubles‹, von *mechs*, die exakt dasselbe Gesicht, denselben Körper teilen –; die Körperpolitik der Konzerne zielt klar auf eine Privilegierung von ›Weissein‹, sie ist einem rekolonialisierenden Mechanismus verpflichtet.

Ani, Riley und Jude gehen jedoch sehr unterschiedlich mit ihrer neuen ›Verkörperung‹ um. Während Jude behauptet, dass Fragen von ›race‹ in der neuen Gesellschaft obsolet geworden wären – «He says being a mech is like being part of a new race»⁴¹³ – hadert Ani mit der Zumutung einer auch unter posthumanen Bedingungen machtvoll vorangetriebenen, kolonialisierenden «Re-Privilegierung des Weissseins», wie sie McRobbie für den kapitalistischen, postwohlfahrtsstaatlichen, postfeministischen Kontext konstatiert.⁴¹⁴ Denn die ›schwarze‹, der Unterschicht entstammende, ohne Beine geborene junge Frau hält die konkrete Form sowohl ihrer ehemaligen als auch ihrer aktuellen Verkörperung für durchaus bedeutungstragend und identitätsstiftend; genau wie Lia, die als unvorhergesehener ›Notfall‹ ebenfalls einen ›Standardkörper‹ erhalten hatte, vermisst sie einen zentralen Teil ihrer Subjektivität. Der ehemals ebenfalls ›schwarze‹, nach einem gewaltsamen Übergriff körperlich behinderte Jude, der als *mech* zum notorischen Frauenhelden ›avanciert‹, will seiner Vergangenheit dagegen keinerlei Bedeutung

⁴¹⁰ Ebd., 29.

⁴¹¹ *Skinmed*, 295, Hervorhebung im Original.

⁴¹² *Crashed*, 51.

⁴¹³ *Skinmed*, 296.

⁴¹⁴ McRobbie 2010, *Top Girls*, 72.

für sein auf vollständiger Willenskontrolle und physischer Überlegenheit basierendes Selbstverständnis zumessen. Für ihn zählt, genau wie für die Transhumanisten im Text, einzig der ›Geist‹ und die Befreiung von den Schwächen eines verletzlichen Körpers. *Mech* zu sein bedeutet, die ultimative ›phallische Rüstung‹ zu tragen: «What are you but mind and mech?»⁴¹⁵

Dieser unterschiedliche Umgang mit einer gewaltsamen, rassistischen Assimilierung von Differenz ist zum einen als intertextueller Verweis auf ein typisches vergeschlechtlichtes Muster des Cyber/Cyborg-Diskurses zu lesen: Während männliche Fantasien um die Befreiung vom – unter diesen sozialen Umständen natürlich tatsächlich störenden, hinderlichen – ›Fleisch‹ kreisen, werden Frauen entweder auf Ebene der *histoire* als ›verkörperte Andere‹ markiert oder aber sie pochen als Subjekte auf Ebene des *discours* auf die Bedeutung von verkörperter Subjektivität. Zum anderen aber wird nahegelegt, dass die Frage, ob, wie und in welche Richtung die neuen Cyborg-Technologien eine Emanzipation des Subjekts verheissen, je nach Standort unterschiedlich beantwortet wird – und dass diese unterschiedlichen Antworten unterschiedliche politische Konsequenzen nach sich ziehen.

Jude und Quinn, Zeit ihres ›organischen‹ Lebens in verschiedener Hinsicht benachteiligt, nutzen ihre *mech*-Identität, um ihre neuen körperlichen Fähigkeiten und Freiheiten zu zelebrieren. Die vollständige Auslöschung ihrer ›menschlichen‹ Vergangenheit – «Quinn Sharpe is dead. I would have killed her myself, if I could», sagt Quinn⁴¹⁶ – erscheint ihnen als notwendige Bedingung dieses neuen Lebens, was vor dem Hintergrund des Erlittenen nur allzu nachvollziehbar erscheint. Gerade Jude weigert sich vehement, sich an die Demütigungen und Verletzungen seiner prekären früheren Existenz zu erinnern beziehungsweise sie als Teil seiner biografisch geformten Subjektivität anzuerkennen: «What we were has nothing to do with what we are», lautet sein Credo.⁴¹⁷ Stattdessen fordert er die anderen, sich seiner Ansicht nach zu Unrecht an ihre Vergangenheit ›klammern‹ den *mechs*, zu denen zu Beginn auch Lia gehört, dazu auf, ihre neue Identität zu zelebrieren und sie in Abgrenzung zur alten zu definieren.

Die wachsende Gruppe von *mechs* erscheint dabei zunächst als eine sich formierende soziale Bewegung in der Tradition marginalisierter, diskriminierter Gruppen. Über die positive Selbstbezeichnung *mechs* anstatt des despektierlichen Begriffs *skimmers* wird eine positiv besetzte gemeinsame Identität geschaffen – «We're *mechs*. And proud of it»⁴¹⁸ – und nach aussen vertreten; angesichts konstanter

⁴¹⁵ *Crashed*, 51.

⁴¹⁶ *Skinmed*, 81.

⁴¹⁷ Ebd., 236.

⁴¹⁸ Ebd., 237.

Anfeindungen ein wichtiger Schritt im Kampf um Rechte, Autonomie und Anerkennung. Zur selbstbewussten Repräsentation dieser Identität gehört es, sich von den Normalisierungsprojekten der Konzerne abzugrenzen, die *mechs* möglichst ‹menschgetreu› zu halten, das heisst, zu assimilieren suchen. «It's important to know who you are», lautet Judes Motto, und das bedeutet für die *mechs* unter anderem, die ‹Artifizialität› ihrer Körper bewusst zu offenbaren – «their skin painted with whirling diagrams or stripped away, wiring exposed» – und zu betonen.⁴¹⁹ Es bedeutet, sich von den Normen der ‹menschlichen› Gesellschaft zu distanzieren – «Monogamy's an org thing. We shouldn't be trying to make it work for us»⁴²⁰ – und eigene Normen zu entwickeln. Und es bedeutet schliesslich, die von der Gesellschaft mit Misstrauen beäugten Eigenschaften ‹künstlichen› Lebens wie insbesondere die physische Unverletzbarkeit beziehungsweise Unsterblichkeit zu zelebrieren:

[Jude:] Humans are mortal. Mortals die. Living creatures *die*. The whole concept of *living* is meaningless without its opposite. Light is defined by dark. Life is defined by death. Death makes them what they are. Absence of death makes us what *we* are. That's the difference. It's absolute. [...] It didn't occur to you that *that's* why we go to the waterfall, why we take risks, why we push ourselves past the brink? It's a reminder – that for us, death is not an option. It's a reminder of everything that makes us different.⁴²¹

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass Judes Versuch, für die *mechs* eine positive neue Identität zu kreieren, letztlich selbst in die Fallstricke einer (trans-)humanistischen Identitätspolitik gerät. Jude übernimmt die Dichotomien des Humanismus, um sie in umgekehrter Wertung fortzuschreiben; er definiert Identität über Abgrenzung entlang eines streng binären, hierarchisierten Prinzips, und er macht die Selbstachtung der *mechs* von ihrer Ablehnung und Verachtung der *orgs* abhängig: «Orgs – organics. Nasty little piles of blood and guts. Humans. You know, the ones who hate you.»⁴²² In seinen Abgrenzungsversuchen ist er, wie Lia bald feststellt, ebenso fundamentalistisch wie Savona, Kopf der *Brotherhood of Men*: «Both of them believed we were machines. Both of them believed we shouldn't pretend to be human. But Jude believed we were something new, something of value, something alive. Savona didn't.»⁴²³ Wiederholt beschuldigt, die ‹Wahrheit› nicht anerkennen zu wollen, bemerkt Lia denn auch zu Recht: «Funny how eager some people were to accuse you of denying the truth – especially when

⁴¹⁹ Ebd., 188.

⁴²⁰ *Crashed*, 55.

⁴²¹ *Skinmed*, 354, Hervorhebungen im Original.

⁴²² Ebd., 190.

⁴²³ *Crashed*, 334.

«the truth» was one they'd invented.»⁴²⁴ Als charismatische Führerfiguren versuchen Savona wie Jude, ihre Anhängerschaft unter dem Vorwand vermeintlich ontologischer, unüberbrückbarer Differenzen gegen die AnhängerInnen der anderen aufzuhetzen.

Zugleich negiert Jude alle Differenzen *innerhalb* der Gruppe der *mechs*: ihre unterschiedliche Herkunft, ihre unterschiedlichen Erfahrungen und Biografien, ihre unterschiedlichen Bedürfnisse und Motivationen. Er ist einzig daran interessiert, eine auf den gegenwärtigen Erfahrungen basierende gemeinsame Identität zu konstruieren, die sich gegen diejenige der *orgs* abgrenzen und ausspielen lässt, und fordert die anderen *mechs* immer wieder dazu auf, sich bedingungslos mit dieser Identität zu identifizieren. Mit Lia gerät er deshalb immer wieder heftigst aneinander. Erst als *mech*, erst, als sie selbst zu denjenigen Subjekten gehört, die Ausgrenzung und Othering erfahren, entwickelt Lia einen Blick auf die Herrschafts- und Machtverhältnisse ihrer Welt, und sie lernt im Laufe dieser politischen Sensibilisierung auch, die eigenen Privilegien zu entnaturalisieren und die Lebenserfahrungen anderer, anders verkörperter Subjektivitäten anzuerkennen. «I kept doing that. Forgetting we didn't all come from the same place. Forgetting that it mattered», schilt sie sich selbst, als sie den in der Stadt aufgewachsenen Riley fragt, warum er denn nie Schwimmen gelernt oder nie einen «echten» statt einen Soyaburger probiert habe: «forgotten the obvious. Who I was. Who he'd been.»⁴²⁵ Gerade für Riley sind seine Herkunft und die mit ihr verbundenen Loyalitäten – vor allem zu Jude – genau so wichtig wie für Ani ihre ausgelöschte Hautfarbe, und Lia lernt durch die Freundschaft zu diesen beiden, diesen Erfahrungen Gewicht zu geben. Umso empörter regiert sie auf Judes Versuch, alle Differenzen in der Konstruktion einer gemeinsamen Identität zu nivellieren. «Listen to yourself [...]. Orgs. Mechs. Us. Them. Like they're so different from us – like you're so different from Savona. As if you don't sound just like him, ranting and raving and not caring who gets hurt.»⁴²⁶

Tatsächlich liegt das grösste Problem wie in Suzanne Collins' *Hunger Games*-Trilogie darin, dass sich die einzelnen Gruppen einer sozial gespaltenen Gesellschaft gegenseitig die Köpfe einschlagen, anstatt sich gegen die sie ausbeutenden Konzerne zusammenzuschliessen; dass sie die anderen *players* hassen, anstatt diejenigen, welche die unfairen Spielregeln machen. So lassen sich die StädterInnen und *corp-towners* von der *Brotherhood of Men*, die ihnen ein offenes Ohr, *med-tech* und Nahrung bietet, gegen die *mechs* aufhetzen, weil sie in ihnen die endgültigen

424 Ebd., 263.

425 Ebd., 289 und 89.

426 Ebd., 385.

GewinnerInnen im *Survival of the Fittest* sehen: «They aren't allowed to hate the people who put them there», sagt Jude zu Recht über die StädterInnen. «But they can hate us. Average city lifespan is thirty-seven years. We live forever. You do the math.»⁴²⁷ Die *mechs* wiederum lassen sich gegen die *orgs* aufhetzen, die sie nicht als ihresgleichen anerkennen. Und so bleibt für alle das undurchschaubare Spiel der Big-Data-Sammler im Dunkeln, die mit den fundamentalistischen *Faithers* längst gemeinsame Sache machen: Bestrebt, die unbeliebte *Download*-Technik gewinnbringender einzusetzen, hat *BioMax* insgeheim längst damit begonnen, die gesammelte *pattern identity* zu entpersonalisieren und für den Bau von künstlicher Intelligenz zu militärischen Zwecken einzusetzen. Lia, die diesem ungeheuerlichen Projekt zusammen mit ihrer Schwester auf die Schliche kommt, ist sprachlos angesichts dieser illegitimen Verwendung ihrer persönlichen Daten:

[...] the laboratory transformed itself in my imagination. I saw vats of clear fluid lining the walls, and suspended inside of them, gray, pulpy masses with wires snaking in and out. Brains, isolated and nurtured, synapses firing, alive and dead all at once. Imprisoned. I saw a mad scientist's laboratory, death defied, life abominated, nature possessed. I saw myself, and I saw the men who owned me. I saw the machines. And *they* were real. The «effect of cognitive deficiencies on consciousness» was, apparently, severe. Strip away a brain's memory, speech, and emotion functions, everything that made a person a person, and you were left with a machine. A machine that, if you programmed it right, would do anything you told it to. [...]

It. I was thinking like them. But it wasn't an *it*. It was, had been, a he. Or a she. Maybe it had been someone I knew, maybe even – Maybe it didn't matter. It wasn't a person inside that tank. It was electronic data, some of which happened to resemble the data inside our heads. It was bytes of information, flickers of light. Nothing more. It didn't have any effect on us. Its existence was irrelevant. But if it was nothing, just an imperfect copy, just data, then so was I. And if I was a person, a *someone*, then maybe so was it. Thinking and feeling at some primal level, dumb and mute and trapped, a slave to a stranger's command.⁴²⁸

Das von Haraway als «endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle», als die «endgültige Abstraktion, verkörpert in der Apokalypse des im Namen der Verteidigung geführten Kriegs der Sterne, die restlose Aneignung der Körper der Frauen in einer männlichen Orgie des Kriegs»⁴²⁹ beschriebene Szenario ist längst eingetreten. Die Cyborgs künftiger «Korporatokratien», so die Bilanz von Wassermans düsterer Zukunftsvision, leben in einem System, in dem die nunmehr technisch machbare, endgültige Trennung von Information und Verkörperung, von «Körper-Haben» und «Leib-Sein» zur Profitmaximierung sowie zur Festigung

427 Ebd., 237.

428 *Wired*, 165 f. und 169, Hervorhebungen im Original.

429 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 40.

und zum Ausbau bestehender Herrschaftsverhältnisse genutzt wird, wodurch sich das Leiden bereits zuvor marginalisierter, ausgebeuteter Subjekte intensiviert, während eine kleine Elite profitiert.

Gegen diese ›Informatik der Herrschaft‹ anzutreten, die den Menschen als Summe seiner Daten monetarisiert, und im Gegenzug für Selbstbestimmung und die Freiheit zu kämpfen, über das eigene Leben, den eigenen Körper und die eigene Reproduktion zu verfügen, wird Lias dringendste Aufgabe sein. Jennas Aufgabe wird es sein, zu verhindern, dass sie und ›ihresgleichen‹ auf der einen Seite von wohlmeinenden Humanisten aus ihrer Existenz wegdefiniert werden und auf der anderen Seite von euphorischen Transhumanisten als abhängige Geschöpfe konstruiert werden. Roses Mission wiederum wird es sein, ihr Recht auf eine selbstbestimmte Sexualität, Körperlichkeit und Lebensgestaltung durchzusetzen. Das alles erreichen die drei jungen Cyborgs nur, indem sie sich über die Grenzgefechte von HumanistInnen wie TranshumanistInnen hinwegsetzen und sich in grenzüberschreitenden Zusammenschlüssen, spontanen Allianzen und politischen Netzwerken zusammenschließen. Diesen utopischen Horizonten gilt der letzte Teil dieser Studie.

Fantasien von Solidarität und Vernetzung verkörperter Subjekte in der Cyborg-Gesellschaft

Wenn Donna Haraways oppositionelle feministische Cyborgs verändern sollten, «was am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts als Erfahrung der Frauen zu betrachten ist», indem sie an einer gesellschaftlichen Wirklichkeit der gelebten sozialen Beziehungen arbeiten,⁴³⁰ dann stehen auch Rose, Lia und Jenna letztlich für gelebte soziale Beziehungen: für machtvolleres, intimes Vernetzt- und Verbundensein auch und gerade angesichts der vielfältigen Formen, in denen sich die ›Informatik der Herrschaft‹ in den drei Zukunftsszenarien konsolidiert.

In *Girl Parts* sprechen Baudrillard und Haraway gegeneinander an, indem Rose, zunächst selbst ein Zeichen ohne Referent, in einer hyperrealen Zeichenwelt der kommerzialisierten Sexualität und ›merkantilen Erotik‹ für verkörperte Verbindungen und Vernetzungen – *connections* – zu stehen kommt. *The Adoration of Jenna Fox* und die *Skinnet*-Trilogie erzählen zwar von der fatalen Spaltung des Subjekts im (männlichen) Traum von der Befreiung vom ›störenden Fleisch‹ und von der ultimativen Verdinglichung der (Frauen-)Körper durch eine technokapitalistische ›Enhancement- und ›Upgradekultur‹ (Spreen). Wie Cusick lassen aber

430 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 33 f., Zitat 34.

auch Pearson und Wasserman die schon von Haraway geforderte ›Doppelsichtigkeit‹ walten, wenn sie ihre dystopischen Visionen mit kleineren und grösseren Geschichten ›illegitimer‹, die Grenzen von Geschlecht, *race* und Klasse, aber auch von Organismus und Maschine überschreitenden spontanen Allianzen und lustvoll verwischten Grenzen konterkarieren. In diesem Sinne lösen sie auch die von Jenny Wolmark betonte doppelte Funktionsweise der Cyborg-Metapher ein: «[...] it can provide an *account* of the lived experience of the inequalities inherent in the ways in which science and technology structure social relations, as well as providing a means of imaginatively exploring the *possibilities* for fundamental change within those structures.»⁴³¹ Alle drei Romane erzählen von «überschrittenen Grenzen, machtvollen Verschmelzungen und gefährlichen Möglichkeiten», die als «Teil notwendiger politischer Arbeit» betrachtet werden können.⁴³² Und alle tun dies im Rahmen dreier eng verwobener Narrative: einem Narrativ verkörperter posthumanistischer Subjektivität; einem Narrativ (auch sexueller) weiblicher Emanzipation und einem Narrativ der Bündnispolitik.

Vorauszuschicken ist dabei erstens, dass sie zwar in die feministische Tradition der «Konstruktion eines Bewusstseins» gestellt werden, «das als phantasievolles Erkennen der Unterdrückung neue Handlungsmöglichkeiten eröffnet».⁴³³ Zugleich vermeiden die Texte aber jene Fallstricke, welche die Konstruktion eines kollektiven Bewusstseins, einer ›gemeinsamen‹ Identität und Erfahrung ›der Frauen‹, das heisst: eines ›vereinnahmenden‹ «uns» als Kollektivsubjekt birgt, wie es Butlers prominenter These zufolge im Rahmen der Identitäts- und Repräsentationspolitik in feministischen Praxen der 1980er- und 90er-Jahre wiederholt konstruiert wurde.⁴³⁴ Butler und Haraway sind sich einig, dass eine Essenzialisierung von Identität, Subjekt und Geschlecht, selbst wenn sie strategisch eingesetzt wird und aus emanzipatorischen Gründen im Kampf um Rechte und Repräsentation erfolgt, unweigerlich neue Universalismen, Hierarchien und Verwerfungen produziert, denn «die Kategorie ›Frauen‹, das Subjekt des Feminismus, [wird] gerade durch jene Machtstrukturen hervorgebracht und eingeschränkt [...], mittels derer das Ziel der Emanzipation erreicht werden soll».⁴³⁵ Die Folge sind sowohl neue Regulierungen von Identität(en) als auch neue Fehlrepräsentationen und Ausschlüsse; darüber hinaus blendet das Insistieren auf einer kohärenten, einheitlichen Kategorie ›Frau‹ die «Vielfalt der kulturellen und gesellschaftlichen Über-

431 Wolmark 1999, *Cybersexualities – Introduction and Overview*, 4, Hervorhebungen M. K.

432 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 39.

433 Ebd., 34.

434 Vgl. dazu Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, vor allem 15–22.

435 Ebd., 17.

schneidungen [aus], in denen die mannigfaltigen konkreten Reihen von ‹Frauen› konstruiert werden»,⁴³⁶

Lia erlebt dies hautnah mit, und zwar im Rahmen der sich formierenden *mech*-Gesellschaft, die deutliche Parallelen zu den marginalisierten Gruppen historischer und gegenwärtiger westlicher Gesellschaften – unter anderem ‹Schwarzen›, Frauen, Homosexuellen, Transmenschen – implizieren. «Why are you so obsessed with all this us-and-them crap?», hält sie Jude schon früh vor. «There is no *them*. There is definitely no *us*.»⁴³⁷ Judes Vorwurf – «We didn't turn this into a war, they did»⁴³⁸ – ist zwar korrekt; seine generalisierende Verdammung der *orgs* auf der einen und seine autoritäre Negierung aller Unterschiede unter den *mechs* auf der anderen Seite endet aber regelmässig in einer Katastrophe für alle Beteiligten – und schliesslich auch im endgültigen Bruch zwischen ihm und seinem besten Freund Riley, der sich weigert, im Zuge eines terroristischen Aktes das Leben von Menschen zu opfern, um der Bruderschaft das Handwerk zu legen.

Anstatt neue essenzielle Einheiten zu konstruieren und sich dabei auf einen angeblichen «Naturzustand» und/oder eine «ontologische Integrität»⁴³⁹ des Subjekts zu berufen, Taxonomien zu erstellen, allgemeingültige Erfahrungen zu kreieren, Identität(en) zu regulieren und Differenz zugunsten eines grossen Ganzen zu negieren oder zu assimilieren, wie Jude es mit Blick auf ein gemeinsam zu erreichendes Ziel versucht, schlägt Haraway mit *der* Cyborg einen politischen Mythos vor, der, in Anlehnung an die Formierung der *Women of Color*, «eine von Andersheit und Differenz ausgehende Form postmoderner Identität» favorisiert und unterschiedlichste «Selbst-Konstruktionen» einschliesst, ohne die Notwendigkeit von Verbindlichkeit und Solidarität preiszugeben.⁴⁴⁰ Damit gibt es, so Haraway, zwar nicht länger ein «Weiblich-Sein, das Frauen auf natürliche Weise miteinander verbindet». ⁴⁴¹ Wohl aber besteht die Möglichkeit, auf der Basis von Affinität unter «dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen», die nicht länger unter Vereinnahmungs- und Ausschlussverfahren unter ein grosses Ganzes subsumiert werden, neue Bündnisse und Zusammenschlüsse zu bilden, um gemeinsam gegen die «weltweite Intensivierung der Herrschaft» eines rassistisch-sexistischen Kapitalismus zu kämpfen.⁴⁴² Butler verfolgt einen ähnlichen Ansatz, wenn sie schreibt, dass eine Bündnispolitik, die «nicht bereits

436 Ebd., 34.

437 *Skinmed*, 270.

438 *Crashed*, 383.

439 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 18.

440 Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*, 41–44, Zitate S. 41 und 44.

441 Ebd., 41.

442 Ebd., 40.

von vornherein voraussetzt, welchen Inhalt die Kategorie «Frau(en)» haben wird», darauf angewiesen ist, die «Divergenzen, Brüche, Spaltungen und Splitterungen als Teil des oft gewundenen Demokratisierungsprozesses» zu akzeptieren, anstatt eine wie auch immer zu gestaltende Einheit vorwegzunehmen.⁴⁴³ Sie schlägt deshalb vor, die «wesentliche Unvollständigkeit» der Kategorie «Frau(en)» vorauszusetzen, damit sie «als stets offener Schauplatz umkämpfter Bedeutungen dienen» kann, und den Begriff beziehungsweise das Ideal der «Einheit» zu vermeiden, die eine «ausschliessende Norm der Solidarität» aufstellt, die wiederum Bedürfnisse und daraus abgeleitete Aktionen reguliert, konstituiert oder auch negiert und ausschliesst:

Ohne die zwanghafte Erwartung, dass die feministische Praxis auf einer stabilen, einheitlichen und allgemein anerkannten Identität beruhen muss, könnten diese Aktionen schneller zustande kommen und würden zudem einer Reihe von Frauen, für die die Bedeutung der Kategorie ständig in Frage steht, angemessener erscheinen.⁴⁴⁴

Jene von Haraway imaginierte «von Andersheit und Differenz ausgehende Form *postmoderner* Identität» wird in Cusicks, Pearsons und Wassermans Romanen in Form einer dezidiert *posthumanistischen* Identität realisiert. Denn vorauszuschicken ist mit Flanagan zweitens, dass alle drei Romane – wie noch andere von ihr untersuchte neuere SF für Jugendliche – einem nach wie vor kleinen, aber wachsenden kinder- und jugendliterarischen Korpus angehören, der sich durch eine neue, affirmative Sicht auf Technologie und Posthumanismus auszeichnet. Diese Texte heben sich auf der einen Seite von dem dominierenden *negativen* technologischen «Paradigma» der Zeit *vor* der Jahrtausendwende ab und inszenieren Technologie durchaus (auch) als positive, ermächtigende Kraft, die sehr wohl zur Emanzipation und Befreiung genutzt werden kann.⁴⁴⁵ Flanagan legt den Fokus auf das Verhältnis von Subjektivität und Technologie, das in meiner Analyse eine eher untergeordnete Rolle spielt. Auf der anderen Seite, und hier deckt sich Flanagan's Lesart häufig mit meiner, vertreten diese Romane ein dezidiert posthumanistisches Subjektverständnis und nehmen damit insgesamt (noch) eine Sonderstellung in der Kinder- und Jugendliteratur ein, die mehrheitlich den Paradigmen humanistischer Individuationserzählungen verpflichtet bleibt.

443 Butler 1991, *Das Unbehagen der Geschlechter*, 34 und 35.

444 Ebd., 35 f.

445 Vgl. Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, vor allem 1–7 und 31–36. Flanagan führt diesen «Paradigmenwechsel» auch auf einen Generationenwechsel zurück; so gehören Cusick und Wasserman – wie zum Beispiel auch Cory Doctorow und Scott Westerfeld – zu den AutorInnen der «Post-Cyberspace-Generation», die Technologie tendenziell affirmativer und ermächtigender darstellen als AutorInnen früherer Generationen.

Dieses posthumanistische Subjektverständnis ist in allen drei Romanen Dreh- und Angelpunkt des weiblichen Emanzipationsprozesses. Ihm entspricht allerdings auch ein Selbstverständnis, das vor allem von den im eigentlichen Sinne posthumanen Figuren Lia und Jenna in harten Kämpfen errungen und gegen konservativ-essenzialistische, humanistische Subjektbegriffe mitsamt ihren Ausschlussmechanismen durchgesetzt werden muss. So wird Lia, frisch aus der Rehabilitation entlassen, sogleich mit einem Mob wütender *Faithers* konfrontiert, die ihr die Menschlichkeit absprechen, sie als «abomination», als «Frankenstein», als «a godless perversion» und als «Satan's work» bezeichnen.⁴⁴⁶ Dieser religiös legitimierte *Hate Speech* macht Lia allerdings weit weniger zu schaffen als die Ansichten des «hochverehrten Rai Savona», Führer der *Faith Party* (und später der *Brotherhood of Men*), der sich überzeugt zeigt, dass Lia keine Person, sondern lediglich die *Kopie* einer Person ist:

“A person is created by God,” he said. “Gifted with a natural body, a divine soul. A person thinks and feels, is born and dies. A person has free will. You, on the other hand, are a machine. Built by man. *Programmed* by man. You may look like a person and act like a person; you may even, in your own way, believe you're a person. But no, I don't think you are.”⁴⁴⁷

Neben der religiösen beziehungsweise metaphysischen Komponente dieses Personenbegriff und der Insistenz auf den Aspekt des (für die *mechs* nicht länger gültigen) «Naturgesetzes» der Sterblichkeit finden sich in Savonas Definition vor allem zwei eng miteinander verknüpfte Aspekte des klassisch humanistischen Subjektkonzepts: Handlungsfähigkeit (*agency*) und freier Wille. Beides wird Lia im Rahmen der transhumanistischen Praktiken zwar wiederholt abgesprochen und verwehrt. Lia ist aber nichtsdestotrotz überzeugt, dass sie sehr wohl freien Willen und Handlungsfähigkeit besitzt («I was, for instance, willing myself not to walk across the room and punch him in the face»),⁴⁴⁸ und der *discours* des Textes bestätigt diese Auffassung: Sowohl in *The Adoration of Jenna Fox* als auch in der *Skinmed*-Trilogie treten Lia und Jenna von Beginn an als Persönlichkeiten auf, deren Subjektivität sich konstituiert als

an individual's sense of a personal *identity* as a subject – in the sense of being subject to some measure of external coercion – and as an agent – that is, being capable of conscious and deliberate thought and action. And this *identity* is formed in dialogue with

446 *Skinmed*, 84. Flanagan (2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 121) zieht anlässlich dieser Passage eine Parallele zu historischen patriarchalen Diskursen, in denen «abweichende» weibliche Körper und weibliches Verhalten verdammt und verfolgt wurden.

447 *Skinmed*, 175, Hervorhebungen im Original.

448 Ebd.

the social discourses, practices and ideologies constituting the culture which an individual inhabits.⁴⁴⁹

Ähnlich wie bereits *Genesis* und *Girl Parts* lassen die beiden Werke nie Zweifel daran aufkommen, dass die reflektierenden, erinnernden, sich selbst neu definierenden und in Frage stellenden, Entscheidungen treffenden und umsetzenden Ich-Erzählerinnen Jenna und Lia in diesem Sinne Subjekte sind: Subjekte, die sich als Individuen mit einer spezifischen Identität begreifen (auch wenn sich diese in der Krise befindet und neu gedacht, empfunden und entwickelt werden muss); die spezifischen formierenden Diskursen ausgesetzt sind beziehungsweise von spezifischen Diskursen hervorgebracht werden (diese Diskurse und Dispositive als Akteurinnen aber auch reflektieren und ihnen mit Widerstand und Verweigerung begegnen können); und die schliesslich eine Subjektivität herausbilden, die im Dialog mit spezifischen sozialen Diskursen, Praktiken und Ideologien und vor allem in Interaktion mit anderen Subjekten entwickelt wird. Lias und Jennas Subjektivität wird derjenigen von ›organischen‹ Menschen auf Diskursebene absolut gleichgestellt, auch und gerade *wenn* sich diese Subjektivität von derjenigen von Lia und Jenna *vor* dem *Download* unterscheidet, weil sie anders *verkörpert* ist.

Auch Flanagan, die den textuellen Strategien von Subjektkonzeption in ihrer Analyse unter anderem der *Jenna Fox* und der *Skinned*-Romane viel Beachtung schenkt, betont, dass ein posthumanistischer Subjektbegriff keineswegs das Ende von Handlungsfähigkeit bedeute. Mit Pramod K. Nayar hält sie fest,

that 'posthumanism is not a simple binary of the humanist/anti-humanist positions [...] but a whole new conceptualisation of the human as a *more inclusive, non-unitary entity* whose *boundaries* with the world, with other life forms and species, are porous'. Because posthumanism has relaxed the boundaries that have traditionally been used to define categories such as 'the human,' the concept of *agency* can now be extended to non-human subjects such as animals, or, in the case of many YA fictions, cyborg and robot characters. This broadening of the categories of subjectivity to which agency can be applied also involves an *ideological reformulation*, because humanism has always conceived of selfhood in highly individualistic terms. Posthumanism, on the other hand, views subjectivity as *networked and collective*.⁴⁵⁰

Auf ihrer – bisweilen durchaus verzweifelten – Suche nach einer Definition, die ihrer veränderten Subjektivität gerecht wird, ihr aber auch einen (neuen) Ort in der menschlichen Gemeinschaft zugesteht, nimmt Jenna genau diese ideologische Neuformulierung von Identität vor. Pearson nutzt das ›reflexive Potenzial‹ des Posthumanen strategisch, indem sie verschiedene Positionen zu Wort kommen

449 McCallum 1999, *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction*, 4, Hervorhebungen M. K.

450 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 21, das Zitat darin von Nayar (2014), Hervorhebungen M. K.

lässt, die allesamt um gültige Definitionen von Menschlichkeit und Identität ringen. Es ist wichtig zu betonen, dass keine dieser Positionen vom Text desavouiert wird, weil alle auf persönlichen Erfahrungen basieren, die Gewicht haben. Allys, die aufgrund eines durch technowissenschaftliche Eingriffe mutierten Virus ihre Gliedmassen verloren hat, drängt auf eine Definition, die auf den «natürlichen» Körper pocht. Lily, Jennas christliche Grossmutter, die in einer durch gentechnologische Fehlschläge schwer geschädigten Welt um Konservierung und Restauration der «Natur» bemüht ist, trauert um ihre tote Enkelin, die sie durch eine seelenlose Kopie ersetzt glaubt. Jennas Vater bildet die transhumanistische Kontrastposition: Er glaubt zwar, dass Bewusstsein durchaus vom Gehirn produziert wird; er ist aber aufgrund seiner technowissenschaftlichen Sozialisation überzeugt, dass es sich von dem Körper, in dem es entstand, isolieren lässt, dass Jenna also «one hundred percent human» ist,⁴⁵¹ weil für ihn das Bewusstsein einziger und ausreichender Garant von Identität und Menschlichkeit darstellt. Und Jennas Mutter schliesslich interessiert sich weder für die technischen «Details» noch die ethischen Implikationen: Sie ist allein an der Rettung jenes Kindes interessiert, an dessen Leben ihr ganzes Herz und ihr ganzes Dasein hängt.

Weder die Verteidigung des organischen Körpers oder der Seele noch die transhumanistische Euphorie über den unsterblichen Geist aber bringen Jenna bei ihrer Identitätssuche weiter. Eine Definition, die auf Prozenze pocht und den «natürlichen» Körper anruft, diskreditiert sie als «illegal lab creation».⁴⁵² Eine Definition dagegen, die den Geist für den einzig zentralen Aspekt von Identität hält, wird ihrem erlittenen Verlust nicht gerecht. Noch viel weniger gerecht wird diese Idealisierung des Geistes den Erfahrungen, die Jenna mit ihrem neuen Körper macht. Berührungen etwa fühlen sich intensiver an als je zuvor, bringen die Körpergrenzen ins Fliesen: «I feel touch in ways I never did before. Velvety, fluid, and when I concentrate, I can almost feel his skin as my own.»⁴⁵³ Es ist, wie Flanagan festhält, ihr Körper, der die zentrale Rolle in der Konstruktion von Jennas Subjektivität spielt.⁴⁵⁴ Dass dieser doch immerhin biotechnologisch hergestellte Körper eine neue, intensiv gelebte Leiblichkeit ermöglicht, zeigt zum einen, dass Pearson Technologie weit weniger als eine potenziell entfremdende Komponente menschlicher Subjektivität darstellt als Wasserman; es zeigt zum anderen, dass Leiblichkeit Jennas Subjektivität weit stärker prägt als das Backup im Schrank ihres Vaters, das vor diesem Hintergrund zur existenzbedrohlichen Belastung wird. Und der Versuch, Kontinuität herzustellen, endet schliesslich stets in Frust

451 *The Adoration of Jenna Fox*, 130.

452 Ebd., 187.

453 Ebd., 162.

454 Vgl. Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 124.

und dem Gefühl, (erneut) versagt zu haben. «I don't know if I will ever remember Jenna», sagt Jenna bereits zu einem frühen Zeitpunkt: «The Jenna I was, at least. Father seems to think I will. Mother desperately wants me to. But letting go of something old and building something new that is all my own feels good. I want more of this feeling.»⁴⁵⁵ Wie Lia ist Jenna also bereit, veraltete (Selbst-)Definitionen zugunsten einer neu zu gewinnenden, offeneren Subjektivität loszulassen: «I don't want restoration. I want a life. Now. I want to move on.»⁴⁵⁶

Auf der Suche nach Repräsentation macht sich Jenna daher über Wörterbuch- und Lexikoneinträge her. Interessanterweise bieten die englische Version und die von Katharina Orgaß und Gerald Jung ins Deutsche übersetzte Version *Zwei-undDieselbe* dabei zwei unterschiedliche Zugänge, die ich hier vergleichen will, um meines Erachtens wichtige Bedeutungsverschiebungen zu markieren. In der *deutschen* Version brütet Jenna zunächst über der Definition von *Mensch* und *menschlich*.⁴⁵⁷ Sie bilanziert, dass sie sich nicht länger für den Status *Homo sapiens* qualifiziere, und wendet sich daraufhin der Frage zu, ob sie wenigstens eine *Persönlichkeit* besitzt. Das Lexikon definiert «Persönlichkeit» als

1. Gesamtheit aller Wesenszüge und Verhaltensweisen eines Menschen
2. Gesamtheit der besonderen Eigenarten eines Menschen, die ihn von anderen unterscheiden, seine Einzigartigkeit
3. Der Mensch als Einzelwesen
4. bedeutender Mensch

Wenig erstaunlich findet sich Jenna in diesen Definitionen nicht wieder: «Wenn man nach dem Wörterbuch geht, bedeutet *Persönlichkeit* vor allem, sich von anderen zu unterscheiden, ein Einzelwesen zu sein, dabei kommt es mir vor, als ob meine Persönlichkeit ganz und gar von anderen abhängig ist.»⁴⁵⁸ In der englischen Vorlage dagegen beschäftigt sich Jenna nicht mit dem Begriff *Persönlichkeit*, sondern mit dem Begriff *Identity*. Und *Identity* wird definiert als

1. The condition of being oneself and not another
2. The sense of self providing sameness and continuity over time
3. Exact likeness in nature or qualities
4. Separate or distinct existence
5. The qualities of a person that make them different from others.⁴⁵⁹

Identity wird noch stärker als *Persönlichkeit* über die Kategorie der Kontinuität auf der einen und der Abgrenzung auf der anderen Seite definiert. Beides kann

455 *The Adoration of Jenna Fox*, 30.

456 Ebd., 47.

457 *Zwei-undDieselbe*, 169.

458 Ebd., 238f., Hervorhebung im Original.

459 *The Adoration of Jenna Fox*, 187.

Jenna mit ihrer Cyborg-Identität nicht mehr vereinbaren. Sie empfindet sich zum einen als fragmentarisch, widersprüchlich und als keineswegs kohärent – der deutsche Titel des Romans, *ZweiundDieselbe*, trägt diesem Umstand ebenso Rechnung wie die hybride Textform, in der chronologisches Erzählen immer wieder von lyrischen, fragmentarischen Reflexionen durchbrochen wird. Vor allem aber ist es ihr unmöglich, sich in Abgrenzung zu anderen zu definieren. Doch während die deutsche Übersetzung diesbezüglich ein – deutlich negativ konnotiertes – Gefühl der *Abhängigkeit* ins Zentrum stellt, fokussiert die amerikanische Fassung mit positivem Unterton auf die *Vernetzungsqualität* von Jennas neuer Identität: «The dictionary says my identity should be all about being separate or distinct, and yet it feels like it is so wrapped up in others.»⁴⁶⁰ Das kulturelle Wissen, das diese in den Roman eingestreuten Diskursfragmente vermitteln, wird also in dem Sinne transformiert, dass humanistische Werte und Begriffe mit Bezug auf die Lebensrealität des posthumanen Subjekts überprüft, in ihrer Autorität in Frage gestellt und letztlich transformiert werden – und zwar, um Nayars und Flanagans Terminologie aufzunehmen, in Richtung eines inklusiveren, nichteinheitlichen Konzepts des Subjekts, dessen Grenzen zur Welt und zu anderen porös sind und dessen Subjektivität und Handlungsfähigkeit nicht auf Individualismus, sondern Sozialität und Vernetzung beruhen. So legt es auch Jennas Empfinden nahe. Während sie mit ihrer Klasse einer Übertragung des parlamentarischen Gesetzgebungsprozesses lauscht, der die Grenzen von Menschlichkeit enger definieren soll, erkundet sie selbst ganz andere Aspekte von Subjektivität und Kollektivität:

I sit between Ethan and Ally's, focused on their presence beside me. I want to lean over and whisper in Ethan's ear in one breath and weave my fingers into Ally's hand in the next, and I don't want to listen to the senator at all. I want to define my place in their worlds and not try to understand the definitions the senator spews forth about his own. Right now I feel the overload – like I could burst in two with needing friendship on one side of me and love on the other. These are the definitions I need to refine.⁴⁶¹

Erst die Bereitschaft, die Idee eines kohärenten, einheitlichen Selbst hinter sich zu lassen und sich stattdessen als fragmentarisch und offen zu begreifen, ermöglicht es Jenna und Lia, an die Persönlichkeitsaspekte anderer hybrider Figuren anzuknüpfen und mit ihnen neue Bündnisse einzugehen, die auf Affinität statt (biologischer) Verwandtschaft beruhen. Vor allem Jenna tut sich im Lauf ihres Emanzipationsprozesses, der kein Weg hin zu einem autonomen Subjekt, wohl aber ein Weg zur Selbstbestimmung ist, mit lauter Subjekten zusammen, die selber keine «stabile, einheitliche und allgemein anerkannte Identität» (Butler) auf-

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd., 202.

weisen: Mit Allys, selbst ein Cyborg aus ›Fleisch‹ und Prothesen; mit Nachbar Mr Bender, der vor 30 Jahren die Identität eines anderen übernommen hatte und sich als Künstler betätigt, indem er ›natürliche‹ Materialien kunstvoll arrangiert und vom Wind wieder wegtragen lässt; mit Ethan, der aufgrund eines Vergehens in seiner früheren Jugend zum Monster gestempelt wurde; und schlussendlich auch mit ihrer Grossmutter Lily. Diese begegnet der ›neuen Jenna‹ zu Beginn mit Skepsis, ja Abscheu; sie nähert sich ihr allerdings schrittweise (wieder) an, weil sie ihr hartnäckiges Pochen auf Antworten und ihr Streben nach einem eigenen, nicht vom Ideal des perfekten Kindes geprägten Lebensentwurf respektiert und ihr das selbstbestimmte Leben wünscht, nach dem sich die ›alte‹ Jenna so verzweifelt gesehnt hatte. Obwohl sie im biologischen Sinne nicht länger ›verwandt‹ sind und sich ihre Weltansichten zum Teil erheblich unterscheiden, entwickeln diese beiden Frauen unterschiedlicher Generationen eine Bindung, die letztlich das Machtverhältnis in der Familie aufzusprengen vermag und Jenna die Vernichtung der Backups ermöglicht.

Es ist genau dieser endgültige Bruch sowohl mit dem ihr offerierten sicheren, gut überwachten und regulierten Leben und dem von ihr gezeichneten Ideal des *can-do girls* – «It's over. They know it. I know it. The final fall of Jenna Fox. A mere girl, like any other»⁴⁶² –, der die beiden starken Frauenfiguren des Romans endgültig zusammenbringt. In der für mich berührendsten Passage des Romans überhaupt wird weibliche Solidarität als eine grenzsprengende Kraft gezeichnet, in der sich die Subjekte im vollkommenen Vertrauen auf Akzeptanz und Anerkennung ihres ganz spezifischen und spezifisch verkörperten *So-Seins* beieinander aufgehoben wissen: «She [Lily, M. K.] reaches out. I fold into her arms, and she holds me tight, stroking my head. Neurochip or neuron, it doesn't matter, I am weak with her scent and touch.»⁴⁶³

Es ist kein Zufall, dass die emotionale und die körperlich-leibliche Dimension dieser Begegnung eine untrennbare Einheit bilden. Denn gerade das leibliche Erleben von Liebe und Solidarität und die ihm zugrunde liegende «konstitutive Sozialität des Körpers»⁴⁶⁴ bilden eine zentrale Grundlage der Sozialität *aller* Existenz, die der (trans-)humanistische Traum im Bild des autonomen, von seinem ›störenden Fleisch‹ befreiten Individuums negiert. Dieses fundamentale Aufeinander-angewiesen-Sein macht in *The Adoration of Jenna Fox* nicht nur Handlungsfähigkeit und Widerstand überhaupt erst möglich; sie macht das Leben, in welcher materiellen Existenzform auch immer, überhaupt erst lebenswert. Und

462 Ebd., 249.

463 Ebd., 250.

464 Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 41.

sie erlaubt, die Unberechenbarkeit und Kontingenz von Existenz, die sich weder berechnen und vermessen noch planen lässt, nicht nur zu akzeptieren, sondern sie zu genießen, und anderen dabei auf Augenhöhe zu begegnen.

Im unerschütterlichen Glauben an die Wandelbarkeit aller ›Geschöpfe‹ und an ihre grenzsprengende Fähigkeit zur Gemeinschaft liegt denn auch jener utopische Impuls, der am Ende des Romans steht: «[...] people change», meint Jenna. «And the world will change. Of that much I am certain.»⁴⁶⁵ Der Epilog gibt ihr recht: 260 Jahre nach der Haupthandlung finden die LeserInnen Jenna in einer Lebensgemeinschaft mit ihrer – inzwischen ebenfalls ›erneuerten‹ – Freundin Allys, mit ihrer über künstliche Befruchtung entstandenen Tochter Kayla⁴⁶⁶ und mit einer ganzen Vogelschar wieder. Gerade diese Vögel bieten das vielleicht eindrücklichste Bild von machtvoll verwischten Grenzen im Roman. Denn die Spatzen, die Jennas Nachbar Mr Bender gehalten hatte, mochten sich zunächst nicht auf Jennas ausgestreckte Hand setzen; der Text impliziert, dass sie entweder ihre ›Andersheit‹ beziehungsweise ›Künstlichkeit‹ oder aber, und das erscheint mir wahrscheinlicher, ihre dadurch generierte fundamentale Unsicherheit spüren konnten. Dass sich diese Spatzen im Laufe der Freundschaft zwischen Jenna und Mr Bender nicht nur an Jennas Anwesenheit gewöhnten, sondern Vertrauen zu ihr fassten und sich auf ihrer Hand niederliessen, als Mr Bender ihr seinen Mantel übergezogen hatte, hatte bei Jenna einen wichtigen Gesinnungswandel ausgelöst und ihr dabei geholfen, die Unabgeschlossenheit und konstitutive Sozialität jeder Subjektivität anzuerkennen:

I decide that sometimes definitions are wrong. Even if they're written in a dictionary. Identities aren't always separate and distinct. Sometimes they are wrapped up with others. Sometimes, for a few minutes, maybe they can even be shared. And if I am ever fortunate enough to return to Mr Bender's garden, I wonder if the birds will see that piece of him that is wrapped up in me.⁴⁶⁷

Jenna wird in Mr Benders Garten zurückkehren und mit Allys und Kayla dort leben, und Mr Benders Garten wird eine Art posthumanistisches ›Paradies‹ sein, in dem hybride, partiale und kontingente Identitäten und die Verwischung von Grenzen nicht länger beängstigend sind, sondern in dem die Geschöpfe dieser Welt in Haraways Sinne gelernt haben, die ›Verwischung dieser Grenzen zu ge-

⁴⁶⁵ *The Adoration of Jenna Fox*, 256.

⁴⁶⁶ Flanagan (2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 126) liest das Motiv der Mutterschaft zum einen als feministische beziehungsweise weibliche Auslegung der Cyborg-Figur, die in transhumanistischen Fantasien von der weiblichen Reproduktionsfähigkeit entkoppelt ist, und zum anderen als dezidiert posthuman, indem Handlungsfähigkeit und Beziehungen nicht auf im engeren Sinne ›menschliche‹ Subjekte beschränkt sind.

⁴⁶⁷ *The Adoration of Jenna Fox*, 217.

niessen und Verantwortung bei ihrer Konstruktion zu übernehmen», sich einzumischen in die Prozesse, in denen Identitäten konstruiert und dekonstruiert werden. Als Aktivistin betreibt Jenna gemeinsam mit Allys Bewusstseinsbildung, sensibilisiert für die Erfahrungen und kämpft für die Rechte von Subjekten, die von den nach wie vor existierenden gesellschaftlichen Normen abweichen. Das letzte Bild des Romans gilt einem Spatz, der sich auf Jennas Hand niederlässt, und Jennas Hoffnung, dass eine Zeit kommen wird, in der jedem Wesen, jedem Körper gleichermaßen Gewicht zugesprochen wird:

The birds are immediately on our arms and hands. A dozen or more. And each so light. A few ounces at most. They take up only a handful of space, and yet their touch fills me in immensurable ways. A few ounces that leave me in awe. And today, like each time they have landed on my hand for the past two hundred years, I wonder at the weight of a sparrow.⁴⁶⁸

Dieses versöhnliche, hoffnungsvolle Ende findet in der *Skinned*-Trilogie keine Entsprechung. Denn während Jenna glückende Beziehungen und eine erfüllte, verkörperte Subjektivität aufbaut, bleibt Lias Verhältnis sowohl zu anderen *orgs* und *mechs* als auch zu ihrem Körper schwierig und problembehaftet. Ihr gelingt es bis zum Schluss nicht, sich mit ihrem Cyborg-Körper tatsächlich auszusöhnen; ihre körperliche Selbstwahrnehmung bleibt, wie Flanagan zu Recht bemerkt, von «deficiency and loss» geprägt;⁴⁶⁹ die einzige wahrhaft intensive leibliche Erfahrung, die Lia möglich ist, besteht in extremem Schmerz. Dies rührt allerdings nicht zuletzt daher, dass die fundamental gespaltene Gesellschaft, in der sie lebt, nicht in der Lage ist, ihre Grenzkämpfe zu überwinden; in diesem Klima, so scheint der Roman zu suggerieren, werden sozial marginalisierte Gruppen nie die Anerkennung finden, die sie verdienen; ihre verkörperten Erfahrungen werden weiterhin mit Scham und Selbsthass besetzt sein, und schlussendlich wird auch die «Korporatokratie» mit ihrer «Informatik der Herrschaft» keine ernst zu nehmenden Gegner finden. Wassermans Roman wird damit letztlich vor allem von einer scharfen Gesellschaftskritik bestimmt, in der die Figur der Cyborg weitgehend – wenn auch nicht vollständig! – auf ihre kulturkritische Funktion beschränkt bleibt. Lias zweite – und vermutlich finale – Entkörperung am Ende des dritten Bandes liest sich denn auch wie eine resignierte Kapitulation vor den verdinglichenden und entleiblichen Praxen der spätkapitalistischen Technokultur und ihrer existenziellen Wettbewerbsmentalität. Im Bestreben, die Machenschaften der *BioMax*-Spitze aufzuhalten, die mithilfe der ihren KundInnen gestohlenen *pattern identity* die vollständige Kontrolle über die Netzwerkkultur

⁴⁶⁸ Ebd., 257.

⁴⁶⁹ Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 120.

überhaupt zu übernehmen suchen, lädt Lia sich selbst ins Netzwerk hoch. Ihre Auflösung in Daten und Informationen wird zwar als eine Form der Entgrenzung inszeniert, die durchaus ermächtigende Komponenten hat. In einer – satirisch anmutenden – intertextuellen Anspielung auf Isaac Asimovs Kurzgeschichte *Der unvermeidbare Konflikt* (1950), in der Denkmaschinen die Regulierung der Weltwirtschaft übernommen haben, weil sie nicht den Grössenfantasien und den damit einhergehenden Machtansprüchen von Menschen verfallen können und aufgrund der Gesetze der Robotik automatisch altruistisch handeln, schwingt sich die nun über die ganze Unendlichkeit des Netzwerks «verstreute» Lia zur Herrscherin ihrer Welt auf:

I understand everything now. I understand what's wrong, and I understand how to fix it. I can control, but I can also protect. I can save. I can mold this world into what it should be, and when they see that, they will fear me no longer.

I can save them all. And I will.

Whether they want me to or not.⁴⁷⁰

Dieses Ende – es sind die letzten Sätze der Trilogie – entbehrt nicht einer grossen Portion Ironie. Ausgerechnet eine jener marginalisierten, verdinglichten, auf Objekte reduzierten jungen Frauen, die der sich allmächtig glaubenden Technokratie als leichteste Beute erscheinen müssen, wird zum Geist, den diese nicht mehr los wird und der die «Informatik der Herrschaft» letztlich unterwandert und der eigenen Agenda unterwirft. Das Motiv der jungen Frau, die zur Rettung der Welt aufgerufen wird, erfährt hier seine wohl höchstmögliche Steigerung. Allerdings stellt sich insbesondere in dem diesem Finale vorangehenden Abschnitt der Eindruck ein, dass es sich bei Lias transhumanistischer Auflösung im Netzwerk weniger um eine utopische Entgrenzung als vielmehr um die einzig unter diesen Umständen denkbare Befreiung von einschränkenden und gewaltsam ausschliessenden Zuschreibungen handelt:

I was Lia Kahn, once. I was a girl, an org. And then I was a machine, a copy.

I was confused. Before. I'm not confused anymore.

I remember who I was; I remember everything. I remember what Lia Kahn used to want, what she used to need. I remember who she used to love.

But remembering is not experiencing.

I remember what it was to be an *I*, a single thing, a point. I remember believing I had to choose. To be this thing, or that. To be an us; to fight a them. But that's the past. I'm no longer human, no longer machine. Not alive, not dead. There is no more choosing. There is no more *I* to choose.⁴⁷¹

470 *Wired*, 383. Der intertextuelle Verweis zeigt sich über zum Teil fast wörtliche Anspielungen. Robin Wasserman empfiehlt im Nachwort denn auch dezidiert die Lektüre von *I, Robot*.

471 Ebd., 382 f. Hervorhebungen im Original.

Deutlich wird, dass diese ›Befreiung‹ zum hohen Preis einer verkörperten Subjektivität, einer erlebten Leiblichkeit und vor allem einer gelebten Sozialität erfolgt, deren Möglichkeit in der Trilogie durchaus und immer wieder angedeutet wird. Gerade Lia und ihre Schwester Zo führen die Möglichkeit grenzüberschreitender Bündnisse vor. Genau wie Jennas Grossmutter Lily geht auch Zo davon aus, dass es sich bei ›Lia 2.0‹ lediglich um eine seelenlose Kopie ihrer Schwester handelt – «Lia's dead. You're a machine with her memories. That doesn't make you real. It definitely doesn't make you her»⁴⁷² – und fühlt sich daher verpflichtet, Lias Raum in der Welt freizuhalten, indem sie der ›Invasorin‹ den Freund und die Freundinnen ausspannt und sich später sogar der Bruderschaft anschliesst, die sich der *Download*-Technologie in den Weg stellt. Als sie aber die wahren Beweggründe der Fundamentalisten durchschaut, beginnt ein gradueller Prozess der Wiedernäherung. Er entwickelt sich aus einer spontanen, lediglich kurzfristigen Allianz zwischen der technologiebegabten Zo mit den *mechs*, deren Existenz ihr zwar ein Dorn im Auge ist, die sie aber nicht ausgelöscht sehen will. Aus dieser kurzfristigen Allianz erwächst eine Solidarität, die Zo damit begründet, dass sie auch der Existenz der ›neuen‹ Lia Gewicht und Bedeutung beimisst, auch wenn sie nicht ihre Schwester ist – «You're something, okay?».⁴⁷³ Allein diese Anerkennung Lias als Subjekt reicht als Auslöser einer Bewegung, in der sich die beiden auch vor Lias Unfall schon grundverschiedenen ›Schwestern‹ wieder, vielleicht auch zum ersten Mal überhaupt, wirklich nahekommen. Wie Lily und Jenna bekräftigen auch Zo und Jenna zu Beginn ihrer finalen Mission ihre bedingungslose Liebe für die ›Schwester‹ mit einer Umarmung, in der die Grenzen und Differenzen zwischen ›Mensch‹ und ›Maschine‹ bedeutungslos werden:

“Zo –” No. No more jokes or compliments disguised as insults or nervous edging around the truth. I hugged her, tight. She let me. Slowly, her arms crept around me, and squeezed. It had been a really long time. I couldn't even remember how long. [...] She pressed her face to my shoulder. “I missed you,” she whispered. “You too.” A small spot of wetness seeped through my shirt. But when she let go and backed away, her eyes were dry. And, of course, so were mine.⁴⁷⁴

Es ist kein Zufall, dass auch in der *Skinned*-Trilogie das wichtigste Bündnis eines unter Frauen ist, deren Allianz nicht nur in gemeinsamem Widerstand, sondern auch in einer Utopie gelebter Solidarität münden könnte, die in Lias Welt leider (noch) nicht lebensfähig ist.⁴⁷⁵

⁴⁷² *Skinned*, 311.

⁴⁷³ *Crashed*, 373.

⁴⁷⁴ *Wired*, 351.

⁴⁷⁵ Heterosexuellen Beziehungen kommt zwar gerade in Bezug auf die (Neu-)Entdeckung von Sexualität in allen drei Werken eine wichtige Rolle zu. Sie haben aber darüber hinaus nicht

John Cusick dagegen lässt sie Wirklichkeit werden. Seine Rose stand am Beginn dieses Kapitels – sie soll nun auch seinen Abschluss bilden. Denn den Beziehungen zu anderen jungen Frauen kommt auch in der Neuformierung von Roses Subjektivität und ihrem (sexuellen) Ermächtigungsprozess zentrale Bedeutung zu. Jede dieser jungen Frauen macht Erfahrungen mit den Mechanismen patriarchaler Unterdrückung und postfeministisch neokapitalistischer Verdinglichung – aber jede dieser Erfahrungen fällt anders aus und provoziert die unterschiedlichsten Reaktionen und Selbstverständnisse. Die Bündnisse, die sich im Laufe der Handlung zwischen den jungen Frauen ergeben, kommen spontan zustande und basieren auf keiner gemeinsamen Identität – die Verhandlungen aber, die diese Allianzbildungen begleiten, machen verschiedene Möglichkeiten von Subversion und Widerstand sichtbar. Da ist Rebecca. Sie fühlt sich von Jungen ihres Alters herabgewürdigt, von älteren Männern wird sie objektiviert und sexuell belästigt:

Only grown men seemed to like her. They shouted at her from their cars, which made her feel like a freak. Last year her history teacher grabbed her chest while driving her home from Model UN, a secret that constricted like a noose around her throat whenever she thought about it.⁴⁷⁶

Rebecca ist es, die David schon bei der ersten Begegnung im Freundeskreis dazu auffordert, Rose für sich selber sprechen zu lassen. Von den Jungs wird sie mit den Worten «Who brought Ms. Personality» und dem misogynen Spruch «She's feeling sexually frustrated» zum Schweigen gebracht (65). «The arrow in her brain had no one to point to», stellt Rose, zu diesem Zeitpunkt noch ganz dem *Sakora*-Programm verpflichtet, erschrocken fest – und wird prompt von Rebecca gerettet, als sich einer von Davids Freunden an ihr zu vergreifen versucht mit der Legitimation, dass er und David sich alles teilen würden. «You and me, babe, we're totally invisible», sagt Rebecca später zu Rose mit Blick auf die Statistinnenrolle, die sie beide im Rahmen der kleinen Party spielen. «We're just here to be the audience.» (68) Zu diesem Zeitpunkt ist Rose noch nicht in der Lage, Rebeccas feministische Ansichten wertzuschätzen oder auch nur nachzuvollziehen, und sie lässt sie sitzen, als Rebecca an der Ehrlichkeit von Davids Gefühlen zweifelt. Dennoch ist es Rebecca, die sich ihrer annimmt, als sie nach der Flucht vor den *Sakora*-Angestellten im Wald übernachtet und dort auf Charlies Rückkehr wartet. «You look like you need a girlfriend», sagt sie zu der verwirrten Cyborg, und als Rose nachgibt, meint sie: «Good. You and me, sweetie. We're gonna have some girl time.» (156) Bei Rebecca, die mit ihrem alkoholsüchtigen Vater und

den politischen und konstitutiven Charakter, der Beziehungen zwischen Frauen im Roman zukommt.

476 *Girl Parts*, 12. Im Folgenden werden die Seitenzahlen im Text angegeben.

ihrem Bruder in einer kleinen Vorstadtwohnung lebt, erfährt Rose nicht nur, dass sich das Leben in einer Unterschichtsfamilie nicht nur vollkommen anders gestaltet als im Luxusheim von Davids Oberschichtsfamilie; sie entdeckt auch ihre rebellische Seite, als sie mit Rebecca die ihr zuvor verbotene Erfahrung mit alkoholischen Getränken macht; die beiden trinken auf «... being independent women. Who don't. Need. Men» (159) und auf «breaking the rules» (160).

Diesem – durchaus augenzwinkernd mit «girl power»-Rhetorik spielenden – Intermezzo folgen dezidiert utopische Visionen posthumanistischer Subjektivität, Verbundenheit, Handlungsfähigkeit und Verkörperung. Wie Flanagan ausführt, folgt Roses «quest for a legitimate identity that extends beyond «sex object»» zentralen posthumanistischen Prinzipien;⁴⁷⁷ sie imaginiert Handlungsfähigkeit als «collective and networked» und setzt dazu auf eine verkörperte Subjektivität: «Agency can also be achieved through embodiment, in that material bodies – particularly those belonging to female subjects – that have traditionally been «othered» in dominant social paradigms are, in posthuman narratives, resignified and become the means through which such individuals achieve empowerment.»⁴⁷⁸

Handlungsfähigkeit wird in *Girl Parts* als Ergebnis einer «unheiligen» Allianz von spontan, aber machtvoll verkoppelten Figuren imaginiert, die einerseits aufgrund ihrer vielfältigen Vernetzungen mit Maschinen allesamt als Cyborgs gelten können und andererseits vielfältige Formen von *Othering* erfahren (haben): Die sexuell immer wieder diskriminierte und belästigte Feministin Rebecca, der naturliebende, anderen Menschen aber zutiefst entfremdete Aussenseiter Charlie und die instrumentalisierte Sexpuppe Lily, ja sogar der lediglich zu oberflächlichsten Verbindungen fähige David tragen durch ihre Interaktionen mit Rose allesamt dazu bei, dass Rose im Wartezimmer von May Poling landet – einer selbstbewussten, gerade aufgrund ihrer ambivalenten sexuellen Orientierung und ihres die engen weiblichen Schönheitscodes sprengenden Geschlechtsausdrucks höchst transgressiven Figur, die jene von Haraway geforderte «Doppelsichtigkeit» an den Tag legt und sich sehr dezidiert die Frage stellt, welchen Interessen die neuen Cyborg-Technologien dienen (sollen).

May Poling hat sich von *Sakora* aufgrund von «ideological differences» getrennt und deren firmeneigene Instrumente entwendet, um die den *Companions* ins Fleisch geschriebene Ideologie zu unterlaufen: «So the first thing you need to know is that I believe in *choice*», May said. «I think a girl ought to choose for herself what sort of touching is OK and what isn't. So what I do here, I do for the Companion, not for the dude.» (182f.) Auch wenn May damit den sexuellen

477 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 61.

478 Ebd., 5.

Interessen der Kunden durchaus ein Stück weit in die Hände arbeitet, steht ihre Politik der *«informed choice»* im Kontrast zur Politik neokonservativer Regulierungsverfahren, die unter dem Deckmantel der Sorge die Entscheidungsfreiheit junger Frauen einschränken. Sie steht ausserdem im Kontrast zu einer Doppel-moral, die jungen Frauen abverlangt, Begehren zu wecken, ihm aber nicht nachzugeben und selbst kein Begehren zu empfinden. Als May erfährt, dass Rose sich dem ihr einprogrammierten Begehrensimperativ entledigen will, zeigt sie sich begeistert und reagiert auch auf ihren Sprung ins Wasser verständnisvoll: «[...] I can't blame you. Voice in your head telling you everything you do is wrong. I can relate, being a Catholic.» (186) Als ihre Bemühungen scheitern, Rose von jener sie konstituierenden Metaerzählung zu befreien, hilft sie ihr stattdessen, ihre Cyborg-Subjektivität zu akzeptieren, weiterzuentwickeln und zu geniessen. Von ihr erfährt Rose zunächst, dass das auf einen einzigen Mann gerichtete Begehren und der heterosexuelle Imperativ, materialisiert in der *Intimacy Clock*, zwar stark sind, ihre Identität und ihre Beziehungen aber nicht determinieren müssen:

“[...] Perhaps you and Charlie had a particularly intense and intimate meeting. You knew you could trust him.”

“He saved my life.”

May mimed a pistol with her hand. “Bingo, gringo. That'd do it.”

“You've touched me a lot today,” Rose said. “I guess that means I trust you, too.”

May smiled slyly. “Yeah, that's the thing. Doesn't work the same for other girls. I guess those Sakora guys didn't think ladies could be sexually threatening.” She winked, dark heavy lashes batting behind her thick lenses. “Shows what they know.” (191)

May entlarvt nicht nur den heterosexuellen Imperativ als Konstrukt, sondern gibt Rose auch zu verstehen, dass Sex etwas ist, was weder den Regeln von *«Love™»* noch von *«Sex™»* entsprechen muss. Und schliesslich offeriert sie ihr eine künstliche Vulva/Vagina:

The closet was empty except for the object in the table in the center – a glass jar filled with a transparent liquid. The thing inside might have been a rare blossom in *Reed's Flora*.

“The epidermis is a latex base,” May explained. “The ovaries don't work, obviously, and the womb is, well ... a little simplified. But hey, that means no periods.” She nudged Rose in the stomach. She recognized it from the anatomy book in Charlie's library. She imagined the scientific names connected by intersecting lines – labia, vulva, clitoris, uterus, ovaries, cervix.

“You made this?”

“Yeah.” May patted her stomach. “It's kind of my masterwork. I mean, it's far from perfect. But it's modular, so,” she trailed off, but then finished her sentence quietly, almost to herself. “So it's installable.”

Installable, meaning one could plug it in, add it on. Rose thought of things she'd added to herself – not parts, but thoughts and ideas. Experiences. Everything she'd been at birth – what she wanted, what she felt, who she thought she was – that belonged to *them*. But from that moment on, every decision she made, everything she saw and learned, belonged to a new person. *The person I'm bulding*, thought Rose. *Me*. "I want it."

May paused before responding. "For Charlie?"

Rose shook her head. Not for Charlie, not for David. She didn't have to explain.

"Congratulations, Rose." May slipped an arm around her waist. "You just passed the test." (192 f.)

Im Kontext jener Tradition, die Männlichkeit mit Intellekt und Rationalität, Weiblichkeit mit Körper und Emotionalität verknüpft, wie es sowohl die humanistischen Individuationserzählungen als auch die transhumanistischen Allmachtsfantasien tun, liesse sich die vorgeschlagene und später auch durchgeführte ›Geschlechtsanpassung‹ leicht missverstehen und als Reessenzialisierung von Weiblichkeit deuten: Als Prozess, in dem Rose zur ›echten‹ Frau wird, die zu heterosexuellem Geschlechtsverkehr in der Lage ist. Anstatt dass Geschlechtergrenzen durchlässig würden, würden sie in dieser Lesart am Cyborg-Körper erneut nachgezogen. Allerdings legt der Text meines Erachtens eine gänzlich andere, nämlich feministische, kritisch-posthumanistische Lesart nahe.

Zum Ersten wird Geschlecht durch die biotechnologische Prozedur, die May Poling vornimmt, in keiner Art und Weise naturalisiert. Im Gegenteil: Roses Geschlechtsidentität, die vom Text längst als kulturelles Konstrukt dekonstruiert wurde, geht dem ›anatomischen‹ Geschlecht nicht nur voraus, sondern ruft es erst ins Leben; *sex* erweist sich als Ergebnis der Geschlechtsidentität, nicht als deren Ursache, ist, um mit Butler zu sprechen, immer schon *gender* (gewesen). Geschlecht ist hier zum Zweiten auch nicht im heteronormativen Rahmen auf Reproduktion und heterosexuellen Sex festgelegt, sondern dient, daran lässt May Polings Erklärung keinen Zweifel, primär dem Ausdruck einer Identität und dem Ausleben eines Begehrens, das der gesellschaftliche Imperativ so nicht vorgesehen hatte: «the installation of these parts thwarts the design agenda of the company that produced her», hält Flanagan fest, «as it enables Rose to sexually pleasure herself»⁴⁷⁹ – was sie, als sie aus der Narkose erwacht, denn auch ausgiebig tut. Flanagan zieht meines Erachtens zu Recht den Vergleich zu Transgenderrechten: Die ›Anpassung‹ von Roses Körper an die von ihr er- und gelebte Identität ist eine emanzipatorische und, gerade mit Blick auf die Domestizierung des weiblichen Körpers und die Kultivierung erotischen Kapitals auf Kosten weiblicher Lust, auch äusserst ermächtigende Fantasie. Überwältigt von dem sexuellen Genuss,

479 Flanagan 2014, *Technology and Identity in Young Adult Fiction*, 64.

den ihr die Selbstbefriedigung bereitet, stellt Rose denn auch fest: «No one had told her about this.» (197)

Drittens lassen Rhetorik und Vokabular deutlich erkennen, dass Rose, im Kontrast zum hölzernen Jungen in Carlo Collodis *Pinocchio* (1883), der als «Quellentext» für das intertextuelle Spiel dient, kein «echtes Mädchen» wird, sondern eine Cyborg.⁴⁸⁰ Die Erkenntnis ihrer multiplen Anschlussfähigkeit ist eine posthumanistisch fundierte, die Identität gerade nicht in der Autonomie und Singularität des Individuums begreift, sondern in seiner Vernetzbarkeit. Rose ist sich bewusst, dass sie keinen stabilen, essenziellen Wesenskern besitzt, sondern konstituiert wird durch die Erfahrungen, Begegnungen, Verletzungen und Vernetzungen in ihrer Biografie; sie ist sich ihres «Ursprungs» aus dem Labor ebenso bewusst wie ihrer Möglichkeit «to plug in» und «ad on». Das utopische Potenzial der Cyborg, die Verwischung von Grenzen zu genießen und Verantwortung bei ihrer Konstruktion zu übernehmen, findet in ihr sinnhaften Ausdruck. Dabei ist die *Verkörperung* von zentraler Bedeutung: Selbst virtuelle Gemeinschaften entstammen, wie das oft zitierte Axiom von Allucquere Rosanne Stone lautet, der physischen Realität und müssen dahin zurückkehren: «Even in the age of the technosocial subject, life is lived through bodies.»⁴⁸¹ Anders als den transhumanistischen Fantasien einer endgültigen Befreiung des autonomen (männlichen) Geistes vom störenden Fleisch liegt der feministisch-posthumanistischen Vision daher eine Vorstellung von *lived social and bodily realities* zugrunde, in denen der Körper eine zentrale Rolle spielt, auch wenn er nicht länger als essenzieller, autonomer, sondern als konstruierter, fluider und durchlässiger begriffen wird.

Um sowohl den kulturkritischen als auch den emanzipatorischen Aspekt zu verstehen, den die Konstruktion von Roses Körper enthält, sind diese Fragen von grossem Gewicht: Roses entlang patriarchaler Herrschaftslogiken konstruierter Körper bildet auf Handlungsebene jenes Konstrukt, ohne das sie gar nicht zu denken, zu empfinden und zu handeln in der Lage wäre, genau wie ihre nicht weniger artifizielle, aber unter gänzlich anderen Vorzeichen erfolgende «Neu-Verkörperung». Beide Verkörperungspraktiken bilden für sie die Grundlage, ein «Ich» und ein «Wir» denken zu können. Doch wenn Butler die zentrale Frage stellt: «Welchen Körpern wird Gewicht beigemessen – und warum?»,⁴⁸² dann lässt sich in Bezug auf Rose antworten, dass ihre «Erstverkörperung» unter den «produktiven Zwängen» der «hochgradig geschlechtlich differenzierte[n] regulierende[n] Schemata» ihrer patriarchalkapitalistischen Gesellschaft eine hochgradig margi-

480 Vgl. ebd., 60.

481 Stone 1999, *Will the Real Body Please Stand Up?*, 94.

482 Butler 1995, *Körper von Gewicht*, 17.

nalisierte, den eigenen Lüsten entfremdete ist, während ihrem «neuen» Körper sowohl in Bezug auf die Bildung eines eigenen Ich als auch in der Vernetzung mit anderen, in der Bildung eines auf Affinität statt gemeinsamer Identität beruhenden «Wir», tatsächlich «Gewicht» zugesprochen wird.

Roses «doppelte Verkörperung» hat in Cusicks Universum also letztlich den Effekt, die – durch Technowissenschaften mitbestimmte, aber nicht determinierten – Geschlechterhierarchien und Herrschaftsverhältnisse, aber auch ihre möglichen Transformationen sichtbar zu machen. Diese «Doppelsichtigkeit» lenkt den Blick sowohl auf die «Monster» – «Sakora's little flowers. Standing in a row» – als auch auf die im Cyborg-Universum möglichen egalitären Verbindungen. Wenn Rose und Charlie zum ersten (und einzigen) Mal miteinander schlafen, dann wird der von Rose initiierte und von beiden PartnerInnen als lustvoll erlebte Akt in ein posthumanistisch-kybernetisches Vokabular transformiert und als ein die sozialen Verhältnisse grundlegend transformierender inszeniert:

Their bodies connected, a completed circuit. An arc of blue white electricity jumped from Charlie to Rose and back again, like a ribbon of light. A blue fairy. They were joined, linked up, bound together.

And Charlie had a vision. He saw his town as if from space, and saw the tiny blue dash that was the light connecting him to Rose. And he saw that light jump to someone else, and then to someone else, to David, to Rebecca, to Artie, to his father, to the wispy-haired man. Everyone, all of them were connected by bands of light, and the town lit up like a power grid, an unbreakable glowing web, burning brighter and brighter but not burning his eyes, until it was all light, all of it, everything alive. [...] There was connection. Everything was connected. And he wouldn't lose her. Not ever. (205 f.)

Rose verschwindet nach dieser Nacht aus dem Leben von Charlie, Rebecca und David, die allesamt – wenn auch in unterschiedlichem Ausmasse – verwandelt zurückbleiben. Während David die virtuelle Welt, genau wie in der Eingangssequenz des Romans, dazu nutzt, sich in oberflächlichen Verbindungen weniger zu vernetzen denn zu zerstreuen, werden Charlie und Rebecca inszeniert als Figuren, die vielfache neue Verbindungen – miteinander und mit anderen – entdeckt haben. Einige Figuren aus Cusicks Universum führen gar ein «virtuelles» Leben, das über die Buchpublikation hinausreicht: Bis 2012 unterhielt Cyborg-Mechanikerin May Poling einen Blog, der ihre subversiven Akte und Ansichten dokumentierte und vielfache Verlinkungen zu anderen cyberfeministischen Praktiken im Netz bereitstellte.⁴⁸³ In Cusicks online publizierter Kurzgeschichte *Abandon Changes* (2012) tauchen sowohl Rose als auch May Poling in Japan noch einmal auf, und Rose wird als junge Frau inszeniert, die anderen jungen Frauen in Not-

483 Vgl. <https://twitter.com/fembotfreedom> (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

lagen und Identitätskrisen aller Art zur Seite steht.⁴⁸⁴ Cusicks intertextuelles und intermediales Universum stellt so letztlich eine Bühne dar, auf der sich die Dramen virulenter sozialer Unsicherheitslagen abspielen, ein posthumanistisches Identitäts- und Gemeinschaftsverständnis aber auch vielfache Möglichkeiten zu einer tatsächlich vernetzteren Gesellschaft eröffnet. Und nicht zuletzt entwirft Cusick mit Rose eine Figur, die, ähnlich wie Marissa Meyers Cinder, mit den humanistischen Individuationsnarrativen bricht, in denen das Selbst in Abgrenzung zum «Anderen» konstituiert und die Körper von Frauen auf dem postfeministischen «Fleischmarkt» systematisch vermarktet, fragmentiert und marginalisiert werden. Rose, die Puppe, das Sexspielzeug, die Barbie, entwickelt sich auf dieser Bühne von der «patriarchalen Männerfantasie», als die Drux die Cyborg bezeichnet hat, zu einer Figur, die diese Männerfantasien nicht nur als wesentlichen Bestandteil gegenwärtiger Herrschaftslogiken entlarvt, sondern durch widersprüchliche Verbindungen und unheilige Allianzen auch zu durchbrechen imstande ist.

Zwischen der totalen Abschaltung von Anax⁴⁸⁵ in der ersten und der kompletten Virtualisierung von Lia in der letzten hier diskutierten «Schöpfungsgeschichte» verkörpert die jugendliterarische Cyborg von heute also viele Möglichkeiten, Grenzen wenn nicht aufzulösen, so doch zu verhandeln und zu verrücken. Unheilige Allianzen und widersprüchliche Verbindungen erweisen sich dabei als aussichtsreichste Strategie: In einer Welt, die, wie McRobbie konstatiert, durch die systematische Desartikulation feministischer Stimmen und Anliegen geprägt ist, und in der junge Frauen auf dem postfeministischen «Fleischmarkt» zu Konkurrenz und Individualismus anstatt zu gegenseitiger Solidarität und gemeinsamer Kritik aufgerufen werden, wird die Cyborg so tatsächlich wieder zu jenem verheissungsvollen politischen Bild, als die Haraway sie damals, zu Beginn des virtuellen Zeitalters, konzipiert hat. Und so ist denn auch der abschätzig gemeinte Kommentar von einem von Jennas neuen Schulkollegen – «Welcome to Freaks Unlimited»⁴⁸⁶ – als eine durchaus verlockende Einladung zu lesen.

484 Vgl. Cusick 2012, *Abandon Changes* (E-Book).

485 Vgl. die Diskussion zu *Genesis* im Kapitel *Themen, Gattungs- und Deutungstraditionen*.

486 *The Adoration of Jenna Fox*, 70.

[zurück](#)

«The world may need you, one day» – Schlusswort und Ausblick

Am Ende von Scott Westerfelds *Uglies*-Serie befreit sich Tally Youngblood von den domestizierenden Zuschreibungen und Regulierungen ihrer futuristischen Wohlstands- und Überwachungsgesellschaft und erlöst nahezu im Alleingang die ›Masse‹ domestizierter StädterInnen aus ihrem Zustand infantiler Abhängigkeit. Ihrer Widersacherin Dr. Cable bleibt gar nichts anderes übrig, als vor so viel Durchsetzungskraft zu kapitulieren. Und Tally in die Freiheit zu entlassen mit den Worten: «Leave, and for my sake, *keep yourself special*. The world may need you, one day.»¹

Dass Jugendliche, insbesondere Mädchen und junge Frauen, auf solche und ähnliche Bilder glamouröser weiblicher Handlungsmacht und Kompetenz in der Future-Fiction mit Begeisterung reagieren, erstaunt wenig: Die Omnipräsenz durchsetzungsstarker (junger) Frauen in der Populärkultur im Allgemeinen und in der Kinder- und Jugendliteratur im Besonderen ist eine Entwicklung jüngeren Datums, die allerdings immer wieder neue, auch überraschende diskursive Phänomene hervorbringt. Eines dieser Phänomene, das für diese Studie nicht berücksichtigt werden konnte, das aber in engem Bezug zu den von mir untersuchten Geschlechterdebatten und Vorbildsubjekten steht, und das, so liesse sich aus feministischer Perspektive durchaus sagen, als utopischer Horizont über sie hinausweist, soll am Ende dieses Buches stehen² – und zugleich am Anfang eines Ausblicks auf die beweglichen geschlechterpolitischen Landschaften aktueller Kinder- und Jugendliteratur(forschung).

In der Jugendbuchreihe *The Spinster Club* (2015/16, dt. *Spinster Girls*) der britischen Autorin Holly Bourne gründen die College-Studentinnen Evie, Amanda und Lottie eine feministische Gruppe. Unter der Selbstbezeichnung «Spinster Girls», einer affirmativen Aneignung des misogynen Begriffs der ›Alten Jungfer‹, veranstalten die drei jungen Frauen Diskussionsrunden zu Themen, die ihnen unter den Nägeln brennen.³ Dazu gehören antiquierte Rollenbilder und -erwartungen ebenso wie Schönheitsideale, sexuelle Doppelstandards, Body-Shaming

1 *Specials*, 335, Hervorhebungen im Original.

2 Vgl. zu den im Folgenden diskutierten feministischen Büchern Kalbermatten 2019, «*Wir küssen trotzdem*», und ebd., *Kampf dem «Frauenhasserscheiss»*.

3 Vgl. Bourne 2018, *Spinster Girls – Was ist schon normal?* und *Spinster Girls – Was ist schon typisch Mädchen?* sowie 2019, *Spinster Girls – Was ist schon Liebe?*

und Sexismus, aber auch Leistungsdruck, weiblicher Konkurrenzkampf und ein männlich dominierter Literaturkanon. Bei einer in den Romanen explizit inszenierten und mit Wissen aus der feministischen Theorie fundierten Bewusstseinsbildung lassen es die jungen Frauen, deren Gruppe am College rasch Zulauf erhält, aber nicht bewenden: Bald starten sie mit Erfolg, wenn auch unter vielen Anfeindungen, feministische Kampagnen und Aktionen gegen Objektivierung, Belästigung und sexuelle Gewalt.⁴ Zugleich wird einem solidarischen neuen Verständnis von «Mädchenheit» an Aktionen und Partys hohes Gewicht verliehen.

Genau wie ihre amerikanischen «Schwestern» aus Jennifer Mathieus Roman *Moxie – Zeit, zurückzuschlagen* (2018),⁵ in dem Highschool-Schülerinnen den sexistischen Sprüchen, den diskriminierenden Kleiderkontrollen, den sexualisierten Übergriffen, der Bevorzugung des männlichen Footballteams gegenüber der Mädchenfußballmannschaft und dem männlich dominierten Literaturkanon, schlicht: dem «Frauenhasserscheiss»⁶ an ihrer texanischen Highschool den Kampf ansagen, gehören die *Spinster Girls*-Romane zu den diskursiven Phänomenen eines aktuellen Geschlechterdiskurses, der seine Resonanz wesentlich der *Pussy Hat*-Bewegung und vor allem der ab Oktober 2017 virulenten *MeToo*-Debatte verdankt. Darüber hinaus aber sind die fiktionalen Jungfeministinnen die literarischen «Töchter» einer neuen feministischen Generation, die nach einer langen Phase postfeministischer Desartikulation selbstbewusst in Erscheinung tritt.

Auffällig ist, dass sich die Romane in Aufmachung und Marketing offensichtlich an ein postfeministisch sozialisiertes Publikum wenden. «Wir sind stark. Wir lassen uns nichts sagen. Wir küssen trotzdem», heisst es etwa auf der *Spinster Girls*-Webseite des dtv-Verlags, auf der Leserinnen aufgefordert werden, feministische Clubs zu gründen.⁷ Freche Sprüche, poppige Logos und Mitmachaktionen sprechen ein junges Publikum an, das sich nach Selbstermächtigung sehnt, ohne sich den Spass an Sexyness und Shopping vermiesen lassen zu wollen. Damit scheint das Phänomen auf den ersten Blick zu einem Trend zu passen, der den Feminismus in Form seiner Symbole und Slogans als profitable Marke vereinnahmt. Andi Zeisler spricht von einem «Marktfeminismus», der die feministische Rhetorik nutzt, um neue Zielgruppen zu erschliessen, individualisierte Ermächtigungsfantasien in Konsum- und Lifestyle-Entscheidungen zu kanalisieren und Sozialkritik durch eine zeitgemässe Selbstoptimierungslogik zu ersetzen.⁸ Angela

4 Vgl. dazu insbesondere Bourne 2018, *Spinster Girls – Was ist schon typisch Mädchen?*

5 Die amerikanische Originalausgabe erschien 2017 unter dem Titel *Moxie*.

6 Mathieu (2017) 2018, *Moxie*, 13.

7 Vgl. die Website des dtv-Verlags: *Spinster Girls*, www.dtv.de/special-holly-bourne-spinster-girls/start/c-1863 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

8 Vgl. Zeisler 2017, *Wir waren doch mal Feministinnen*.

McRobbie beschreibt einen Postfeminismus, der junge Frauen als Symbole der Exzellenz, als *Top Girls* anruft, um weibliche Kauf- und Arbeitskraft zu sichern, den Feminismus als politische Bewegung dabei zugleich zu historisieren und zu verabschieden und neue Formen der Geschlechterungleichheit unter Narrativen weiblicher Selbstermächtigung und Wahlfreiheit zu verschleiern.⁹

Unter der knackig-postfeministischen Oberfläche dieser neuen Romane dagegen wird eine *sozialkritische* feministische Bewusstseinsbildung provoziert. Sie holt junge Frauen mit starken Identifikationsangeboten und spannenden Geschichten in ihrem individuellen Erleben ab, um sie sodann für strukturelle Dimensionen von Sexismus und Diskriminierung zu sensibilisieren und zu gemeinsamem Protest anzuregen. Dass dem Feminismus dabei in seinen geschlechterpolitischen Forderungen sowie in seiner spannungsreichen Geschichte nicht nur explizit Rechnung getragen, sondern ihm auch eine aktuelle Dringlichkeit und hohe gesellschaftliche Relevanz zugeschrieben wird, ist ein neues Phänomen. Es fällt zusammen mit dem Wiedererstarken einer sozialkritischen feministischen Bewegung, die sich in Protestmärschen, Kampagnen und Streiks ebenso äussert wie in einer neuen publizistischen feministischen Öffentlichkeit in Spezial- wie Mainstreamverlagen und -medien. Ob sich diese neue feministische Öffentlichkeit, ähnlich wie der Diskurs der feministischen Bewegung der 1960er-/70er-Jahre in der emanzipatorischen Mädchenliteratur, in einer grösseren Welle geschlechterpolitischer Kinder- und Jugendbücher und -medien niederschlagen wird, lässt sich noch nicht abschätzen. Klar ist aber, dass die Jugendliteratur hier einmal mehr als ein diskursiver Ort in Erscheinung tritt, an dem virulente Geschlechterdebatten zeitnahe, engagiert, vielschichtig und auch widersprüchlich verhandelt werden.

Ebendieser jugendliterarischen Verhandlung aktueller Geschlechterdiskurse in ihrer engen Verzahnung mit feministischen wie post- und antifeministischen Bewegungen galt das Erkenntnisinteresse meines Dissertationsprojektes. Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren in der Populärkultur und dabei vor allem, aber nicht nur in den Spielarten der Fantastik eine enorme Präsenz durchsetzungsstarker junger Individualistinnen zu verzeichnen ist. Die Rede ist von rebellischen Mädchen- und Frauenfiguren von Hermione Granger und Katniss Everdeen über Snow White und Daenerys Targaryen bis zu Wonder Woman; allesamt Figuren, die ihren als sozial, politisch und ökologisch desaströs inszenierten Gesellschaften als nonkonforme Individuen und machtvollen Akteurinnen entgegentreten. Jüngstes Phänomen dieses In-Er-

9 Vgl. McRobbie 2010, *Top Girls*.

scheinung-Tretens einer starken Weiblichkeit ist die Omnipräsenz von Biografien erfolgreicher Frauen in allen Kinder- und Jugendmedien seit 2017.

Insbesondere in der anglophonen, vereinzelt auch in der deutschsprachigen Jugendliteraturforschung ist diese neue, starke Weiblichkeit auf Resonanz gestossen. So analysieren zahlreiche Aufsätze in der Tradition der Mädchenbuch- und der Frauenbildforschung die in den Texten inszenierten, dekonstruierten oder transformierten Geschlechternormen und Weiblichkeitsideale; sie untersuchen mit Bezug auf kinder- und jugendliterarische Schreibtraditionen die Transformationsprozesse in der Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit; sie betrachten im Rahmen einer auch im deutschen Raum zunehmenden Beschäftigung der Kinder- und Jugendliteraturforschung mit Geschlechtertheorien die den Texten zugrunde liegenden Identitäts- und Genderkonzepte; und sie loten ihr subversives Potenzial aus. Selten dagegen finden sich Ansätze, welche die Texte zum Ersten über Einzelfallanalysen hinausgehend im Kontext grösserer und auch konfligierender Geschlechterdebatten verorten, und dabei zum Zweiten den literarischen als einen von verschiedenen Diskursen rund um die Verhandlung geschlechterpolitischer Umbrüche betrachten. In ebendieser Verortung lag mein Forschungsinteresse. Obwohl auch ich einen Fokus auf die diskursiven Symbole richtete, ging es mir weniger um einen Beitrag zu einer aktuellen Mädchenbildforschung als um die Frage, wie sich die hohe Sichtbarkeit junger Frauen mit Blick auf breit verhandelte geschlechterpolitische Debatten, Positionen und Weiblichkeitstechnologien lesen lässt.

Mit Bezug auf das jugendliterarische Feld ist zunächst festzuhalten, dass die individualistischen weiblichen Erfolgsgeschichten keineswegs allein stehen. Ein Grossteil des aktuellen (nicht nur deutschsprachigen) Kinder- und Jugendbuchmarkts wird nach wie vor beziehungsweise wieder vermehrt von vergeschlechtlichten Erzählmustern und Platzanweisungen dominiert. Kerstin Böhm spricht in Bezug auf die aus ökonomischen und lesepädagogischen Gründen¹⁰ – Stichwort PISA 2001 – wieder massiv geschlechtersegregierte Kinder- und Jugendliteratur und ihre Medienverbünde von einer «Archaisierung und Pinkifizierung»: Klar an Mädchen beziehungsweise an Jungen adressierte Produkte perpetuieren unter einer oft pro-

10 Im deutschsprachigen Raum hat insbesondere die PISA-Leistungstudie von 2001, in der unter anderem die Leseleistungen deutscher SchülerInnen schlecht abschnitten, zu einer erhitzten Debatte und zu zahlreichen Versuchen, insbesondere die mit besonderer Besorgnis beäugten Leistungen männlicher Kinder und Jugendlicher zu verbessern, geführt. In diesem Rahmen wurden zahlreiche Literalitätsförderungsprojekte lanciert, es setzte aber auch eine Debatte um die «angemessenen» Lesestoffe für Jungen ein, in deren Rahmen Positionen, die eine stärker auf Jungen ausgerichtete Literatur und eine «Revitalisierung [traditionell, M. K.] männlicher Heldenfiguren» befürworteten, viel Beifall gewannen. Vgl. hierzu Böhm 2017, *Archaisierung und Pinkifizierung*, vor allem 48–53, Zitat 48.

gressiv anmutenden Oberfläche klassische Männlichkeits- und Weiblichkeitsmythen und antiquierte Rollenbilder.¹¹ Gerade in der Jugendliteratur finden sich auch über diese eindeutig markierten Texte hinaus viele Beispiele, in denen die angeblich in die Krise geratene Männlichkeit im Sinne einer modifiziert-traditionellen Männlichkeit restauriert und die Frau wieder als das abhängige, unterstützende und ergänzende, in seinen Identitäts- und Bewegungsspielräumen und seiner Sexualität aber auch zu überwachende und zu regulierende «Andere» reinstalliert wird; als Beispiel sei hier die seit der *Twilight*-Welle nicht abreissende Flut fantastischer wie realistischer Liebesromane genannt. Im Rahmen einer strikten Absicherung der heterosexuellen Matrix restaurieren sie die durch queerfeministische Interventionen angeblich «bedrohten» klassischen Geschlechterbinarismen und Rollenbilder. Auch dieser neokonservative Trend hat aber seinen Gegenentwurf: die seit einigen Jahren markant gestiegene Zahl queerer Kinder- und Jugendmedien. Jenseits der zwar affirmativen, aber problemzentrierten Coming-out-Narrative seit den 1980er-Jahren erweitern sie den symbolischen Vorrat an Identitäts- und Geschlechterentwürfen und dekonstruieren heteronormative Deutungsmuster. Geschichten lesbischer Figuren etwa, die kritisch mit traditionellen Begehrensrepräsentationen verfahren und die mit glückenden weiblichen Identitätsfindungen und Beziehungen aufwarten, sind so präsent wie nie zuvor; «queere» Adoleszenz findet den Weg ins Kino und in populäre Fernsehserien.¹²

Die Bandbreite gegenwärtiger Weiblichkeitsentwürfe ist also weit grösser, als es die kommerziell-konservative «Pinkisierungs»-Welle auf der einen und die ins Licht gerückten glamourösen *Top Girls* und Actionheldinnen auf der anderen Seite vermuten lassen. Und auch die Präsenz Letzterer ist nicht per se als Indiz einer egalitäreren und pluralistischeren symbolischen und sozialen Ordnung zu werten. Die starke Sichtbarkeit durchsetzungsstarker Individualistinnen ist vor allem auch vor dem Hintergrund einer Markt- und Gesellschaftsordnung zu sehen, die junge Frauen als eine Ressource betrachtet, in die es sich zu investieren lohnt, die aber auch einer vorsichtigen Regulierung bedarf. Gerade die Jugendliteratur, die, wie Sigrid Nieberle in ihrer Bestandsaufnahme *Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung* schreibt, als ein «historisch und ästhetisch

11 Vgl. Böhm 2017, *Archaisierung und Pinkifizierung*.

12 So wurde etwa Becky Albertalls mit dem Deutschen Jugendliteraturpreis der Jugendjury ausgezeichnete Jugendroman *Nur drei Worte* (2018; die amerikanische Originalausgabe erschien 2015 unter dem Titel *Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*) von Greg Berlanti 2018 als *Love, Simon* erfolgreich für das Kino verfilmt; die Coming-of-Age- und Coming-out-Geschichte verbuchte hohe Zuschauerzahlen. Die Netflix-Serie *Sex Education* (2019) von Laurie Nunn, Ben Taylor und Kate Herron wartet mit vielen queeren Figuren und einem pluralistischen und diversen Bild von Sexualität, Begehren und Geschlechtsidentität auf.

variables Schlachtfeld der Geschlechternormen» gelesen werden kann,¹³ hat als Sozialisationsliteratur, die kulturelles Wissen sowohl vermittelt als auch herstellt, Teil an der diskursiv-performativen Formierung und Neuverhandlung weiblicher Subjektivität. Die in ihr manifestierten Diskurspositionen wiederum können keineswegs isoliert betrachtet werden: Sie bilden sich in enger Verflechtung mit den in anderen Medien entwickelten Erzählungen und Deutungshorizonten heraus und verweisen auf grössere gesellschaftliche Diskurse.

Um zu untersuchen, welchen Beitrag gerade die Jugendliteratur zu aktuellen Geschlechterdebatten leistet, welche Positionen in ihr zur Sprache gebracht und welche Vorbildsubjekte dabei hervorgebracht werden, habe ich einen mit literaturwissenschaftlichen Methoden, insbesondere auch mit Close Reading verknüpften, diskursanalytischen Ansatz gewählt. Dieser Ansatz betrachtet Jugendliteratur zum einen als Teil der Populärkultur – und umgekehrt. Er beleuchtet sie zum anderen im Sinne einer kontextorientierten Literatur- und Kulturwissenschaft auf ihre Verflochtenheit mit anderen Geschlechterdiskursen, wie sie sich etwa in feministischen und postfeministischen Schriften, aber auch in der Geschlechter-, Männlichkeits- und Girl-Culture-Forschung artikulieren.

Als Quelle erwies sich die Future-Fiction aus Sicht einer feministischen Populärkultur- und Kinder- und Jugendmedienforschung aus mehreren Gründen als besonders fruchtbar. Zum Ersten kann die hybride Gattung, die Konventionen, Erzählmuster und Motive aus Science-Fiction, Utopie, Dystopie und Katastrophenerzählung mit Elementen des Adoleszenz-, des Liebes- und Abenteuerromans verbindet, metonymisch für die Vielzahl gegenwärtiger Themen, Adressierungen und literarischer Verfahren der Jugendliteratur stehen. Zum Zweiten ist sie eine dezidiert kulturkritische Textgruppe, die, um eine Überlegung Ralf Konersmanns zur modernen Kulturkritik aufzugreifen, die eigene Zeit aus dem Blick eines «hypothetischen Aussen»¹⁴ einer Kritik unterzieht, indem sie in der Tradition dystopischer Literatur gegenwärtige Entwicklungen in eine meist düstere Zukunft extrapoliert. Im Rahmen ihrer Zeitdiagnosen ist die Analyse von Beziehungs- und Gesellschaftsstrukturen zentral: Wie keine andere Gattung denkt Future-Fiction über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Geschlechterverhältnisse nach und beschäftigt sich mit der (Neu-)Verhandlung von Macht und Herrschaft. Sie stellt ihren ins Monströse gesteigerten «Pathologiebefunden»¹⁵ nicht nur nostalgisch-konservative Restaurationsappelle, utopische Gegenbilder und alternative Gemeinschaftsmodelle gegenüber, sondern partizipiert im Sinne

¹³ Nieberle 2016, *Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung*, 25.

¹⁴ Konersmann 2008, *Kulturkritik*, 36.

¹⁵ Vgl. Bollenbeck 2007, *Eine Geschichte der Kulturkritik*.

der «Produktivität» moderner Kulturkritik¹⁶ selbst an gesellschaftlichen Umbrüchen, indem sie neue Identifikations- und Orientierungsangebote bereitstellt. Zum Dritten sind junge Frauen in und um diese Textgruppe besonders präsent. Als Figuren werden sie inszeniert als Symbole der Exzellenz oder der ursprünglichen Natureinheit; als Rebellinnen oder als Seismografen einer gestörten Ordnung; als visuelle Objekte oder sprechende Subjekte; als künstliche Wesen oder vieldeutige Grenzfiguren. Als Leserinnen wiederum werden sie über den starken Gegenwartsbezug der Texte angesprochen. Die grossen gesellschaftspolitischen Fragen der Zeit werden in diesen Texten stets eng an Fragen geknüpft, die das Leben und den Alltag junger Frauen in einer postfeministisch-postwohlfahrtsstaatlichen Gesellschaft in starkem Masse prägen: Fragen wie jene nach körperlicher und sexueller Selbstbestimmung; nach sozial sanktionierten oder marginalisierten Formen des Begehrens; nach der Wirkung und Bedeutung des eigenen Auftretens und Handelns; nach Formen menschlicher Begegnung in zunehmend virtuelleren Räumen; nach Möglichkeiten von Handlungsfreiheit, Partizipation und Mitsprache in undurchschaubaren wirtschaftspolitischen Strukturen; und nicht zuletzt Fragen nach Orten und Gemeinschaften, an und in denen eigene Meinungen und Haltungen ausgebildet, artikuliert und geteilt werden können. Obschon in einer nahen, unbestimmten oder fernen Zukunft angesiedelt, basieren alle Future-Fiction-Romane, die in dieser Studie untersucht wurden, auf erkennbaren Extrapolationen heutiger westlicher Gesellschaften, und sie thematisieren Aspekte (nicht nur) aktueller weiblicher Lebenserfahrung, die dem jungen Publikum das Anknüpfen leicht machen dürfte.

Zum Vierten manifestieren sich in diesen Texten sämtliche der gegenwärtig beobachtbaren geschlechterpolitischen Debatten und Positionen. Neben Horrorszenarien einer vollständigen Verdinglichung von Frauen und ihren Körpern stehen liberalfeministische Ermächtigungsfantasien; neben Krisendiskursen um das Ende der Männer finden sich Restaurierungen des autonomen männlichen Subjekts. Der Essenzialisierung «natürlicher» Geschlechtscharaktere und der Retraditionalisierung von Geschlechterrollen stehen posthumanistische Dekonstruktionen und Visionen intersektionaler Bündnispolitik gegenüber. Stets macht Future-Fiction im Rahmen einer «kognitiven Verfremdung»¹⁷ die Regulierungsmechanismen und Selbsttechnologien sichtbar, die das Leben heutiger junger Frauen – und Männer – prägen: Sie lotet vor dem Hintergrund apokalyptischer Welten die Parameter von Vergewaltigungskulturen aus; sie beschäftigt sich im Rahmen dystopischer Wettbewerbskulturen mit der Sozialisation von Leistungssubjekten; sie verhandelt De-

¹⁶ Vgl. hierzu Konersmann 2008, *Kulturkritik*.

¹⁷ Vgl. Suvin 1979, *Metamorphoses of Science Fiction*.

batten um krisenhaft gewordene Konzepte von Männlichkeit¹⁸ und sie beleuchtet auf den Körpern von Cyborgs Normierungs-, Marginalisierungs- und Objektivierungsprozesse kapitalistischer Optimierungskulturen.

In den meisten Texten meines Korpus fällt das Wort «Feminismus» dabei kein einziges Mal. Bereits diese verkürzt wiedergegebene Auslegeordnung aber sollte verdeutlichen, dass sich Future-Fiction nicht nur als fruchtbarer Boden für virulente aktuelle Geschlechterdiskurse, sondern dezidiert auch für das diskursive Feld des Feminismus erweist. Ihre geschlechterpolitischen Erzählungen folgen dabei keinem einheitlichen Deutungsmuster. Stattdessen zeugen sie von vehementen Auseinandersetzungen um Identität, Gesellschaft und Geschlecht, und dies vor dem Hintergrund einer neoliberalen Ordnung, die mal bekräftigt, mal als dystopische Einschränkung der Rechte und Freiheiten nicht nur von Frauen inszeniert, auf jeden Fall aber zur Diskussion gestellt wird. Auch die von mir untersuchten Vorbildsubjekte zeugen von diesen konfliktreich geführten Debatten. Zum einen handelt es sich fast ausschliesslich um «weisse», heterosexuelle, nicht handycapierte Cisfrauen, die ins Licht gerückt werden, während queere, nicht-binäre, «schwarze» oder «farbige», überhaupt anders verkörperte Subjekte zumeist im Schatten bleiben, in Nebenrollen auftreten oder viktimisiert werden.¹⁹ Bezüglich der Auswahl ihrer Vorbildsubjekte werden viele dieser Texte also durchaus von starken Ausschlussprozessen und traditionellen Privilegierungen geprägt. Zum anderen aber sind diese Figuren, wie dies metaphorisch besonders deutlich an Suzanne Collins' Katniss Everdeen (*The Hunger Games*) sichtbar wird, stets hybride Symbole: Produkte des von der Frauenbewegung erreichten Vormarschs der Frauen auf allen Gebieten; Produkte der auf individuelle Selbstverwirklichung abzielenden postfeministisch-neoliberalen Narrative; und nicht zuletzt Produkte neokonservativer Regulierungsverfahren, die Frauen wieder auf ihren Platz zu verweisen suchen. Dass sich diese Symbole und die um und über sie artikulierten Erzählungen oft nicht auf eine eindeutige Botschaft festnageln lassen, zollt wiederum der Lebensrealität junger Frauen Tribut, die mit widersprüchlichsten Leistungs-, Verhaltens- und Rollenanforderungen aufwachsen. Es setzt kritische wie ermächtigende Impulse frei, erlaubt unterschiedliche Lesarten und Identifikationen. Und kann damit *auch* dazu beitragen, vermeintlich widersprüchliche Anteile

18 Allerdings ist festzuhalten, dass sie hierbei sehr häufig in «Defizitdiskurse» (vgl. hierzu Meuser 2006, *Geschlecht und Männlichkeit*) einstimmt und dass die Männlichkeitsbilder der Texte oft recht eindimensional bleiben.

19 Eine Ausnahme bildet Robin Wassermans *Skinned*-Trilogie, in der die Normierung und heteronormative Sexualisierung von Körpern, aber auch neokolonialistischen Praxen des «Whitewashing» problematisiert werden, ohne dass den «schwarzen» und queeren Figuren die Handlungsfähigkeit abgesprochen wird.

des Selbst wie Freiheitsdrang und Solidarität, Autonomie und Empathie, sexuelle Selbstbestimmung und Intimität, Kampfgeist und Fürsorglichkeit anzuerkennen, ohne diese Eigenschaften und Fähigkeiten zwingend im Rahmen einer neoliberalen Verwertungslogik als Ressourcen dienstbar zu machen.

Gerade hierin liegt, vielleicht, einer der wichtigsten utopischen Impulse, welche die Gattung, all ihren düsteren Visionen zum Trotz, aufweist. Utopiebildung betrifft in Future-Fiction-Romanen für Jugendliche nie die Herausbildung perfekter Staaten oder Gemeinschaften, die das jeweilige Schreckensszenario ablösen. Angesichts der Komplexität der Probleme, die sie in der Gegenwart orten und in eine nähere oder fernere Zukunft projizieren, wäre dies auch vermessen, wenn nicht gar zynisch. Wohl aber zeichnen viele Texte einen utopischen Horizont, der sich in einer situativen, höchst fragilen, immer aber machtvollen Bündnispolitik zwischen vielfach zugerichteten, keineswegs autonomen Subjekten konkretisiert. Während Texte wie Veronica Roths *Divergent*-Trilogie und Scott Westerfelds *Uglies*-Serie eher auf die Entwicklung und Perfektionierung von Selbsttechnologien fokussieren, die der Einzelnen Handlungsfreiheit, ‚choice‘ ermöglichen, verabschieden Werke wie Suzanne Collins’ *Hunger Games* und die analysierten Cyborg-Romane die Idee des autonomen humanistischen Subjekts zugunsten eines postmodernen oder auch posthumanistischen Subjektverständnisses, das auf Partialität, dauerhafter Unabgeschlossenheit, Durchlässigkeit und Offenheit basiert und vielfach verkörperte Subjektivitäten einschliesst.²⁰ Katniss’, Roses, Lias und Jennas Handlungsfähigkeit konstituiert sich gerade und erst dann, wenn sie sich als Teil eines Netzwerks verstehen lernen, ohne sich dabei auf eine gemeinsame Identität berufen zu müssen; sie erkennen und akzeptieren die «konstitutive Sozialität»²¹ ihrer verkörperten Subjektivität und lernen, die Verwischung von Grenzen nicht länger zu fürchten, sondern sie zu geniessen. Dass spontanen Allianzen der Hauptfiguren sowohl mit jungen Frauen ihres Alters, die üblicherweise nicht als *Top Girls* angerufen, sondern als *at-risk girls*²² konstruiert werden, als auch mit Frauen anderer Generationen eine grosse Bedeutung zukommt, lese ich als Bekenntnis zu einer feministischen Bündnispolitik, die im postfeministischen Umfeld der Gegenwart grundsätzlich eher desartikuliert wird – oder zumindest für lange Zeit desartikuliert wurde.

Eng mit dieser Bündnispolitik verknüpft ist der zweite utopische Impuls der Texte, der in einer jeweils ganz unterschiedlich verlaufenden Politisierung jener jungen Frauen besteht, die bereit sind, nicht weg- und stattdessen genau hin-

20 Vgl. hierzu insbesondere Haraway 1995, *Ein Manifest für Cyborgs*.

21 Butler 2009, *Krieg und Affekt*, 41.

22 Vgl. Harris 2004, *Future Girls*.

zuschauen, zuzuhören, nachzufragen, die Perspektive zu ändern, mit anderen Augen zu sehen. Das bedeutet mithin, den eigenen Beobachterinnenstandpunkt aufzugeben und trotzdem nicht alle Spiele mitzuspielen. Es bedeutet, nicht bereitwillig als Symbol der Exzellenz in Erscheinung zu treten und über der Arbeit am eigenen Selbst die politische Arbeit zu vergessen, sondern leibhaftig für eine gelebte Sozialität zu stehen, in welcher Form materieller Existenz auch immer oder, wie Jenna Fox sagen würde: «Neurochip or neuron, it doesn't matter [...]»²³ Und es bedeutet, und damit ist der dritte feministisch-utopische Impuls aktueller Future-Fiction angesprochen, sich an andere Formen des Erzählens zu wagen: Die Bereitschaft zu entwickeln, selbst zu sprechen, anstatt andere über oder für sich sprechen zu lassen, und gleichzeitig darum bemüht zu sein, nicht wiederum *für* andere, sondern *mit* anderen zu sprechen. Gerade dieses gemeinsame Sprechen und Erzählen muss, wie Katniss Everdeens Bewältigungs- und Erinnerungsarbeit zeigt, keine linearen und umfassenden Narrative ausbilden. Es sind die kleinen, unabgeschlossenen, dadurch aber auch immer wieder ergänz- und erweiterbaren, die vielstimmigen, auch mal dissonanten und uneinheitlichen Geschichten, die den grossen Erzählungen der Herrschaft in den Texten als Teil einer widerständigen und utopischen Praktik entgegengehalten werden. Genau diese Formen der Vergemeinschaftung, welche die Texte über die Grenzen biologischer Verwandtschaft, Klasse, Geschlecht, «race» und gemeinsamer Identität hinaus imaginieren, brauchen letztlich keine glamourösen Vorbilder (mehr). Sondern Menschen, die bereit sind, sich auf andere einzulassen und sich in der politischen Arbeit zu betätigen. Mit ihrer anschaulichen Verhandlung virulenter politischer Diskurse, ihrer kulturkritischen Auseinandersetzung mit (vergeschlechtlichten) Formen der Herrschaft, der Regulierung und des Ausschlusses, und mit ihren utopischen Visionen von gemeinsamem Widerstand und weiblicher Bündnispolitik könnte die Future-Fiction durchaus dazu beitragen, junge Frauen für politische Mechanismen nicht nur zu sensibilisieren, sondern sie für die aktive Auseinandersetzung mit politischen Prozessen zu interessieren. Und sie dabei vielleicht sogar für einen Feminismus zu begeistern, der zwar in regelmässigen Abständen für tot erklärt wird, der sich in Realität wie Fantasie aber dennoch immer wieder als höchst lebendig erweist. Denn schliesslich spiegelt die Vielstimmigkeit geschlechterpolitischer Future-Fiction einen äusserst beweglichen und produktiven Diskurs, in dem Geschlecht wieder verstärkt entnaturalisiert und politisiert wird. Und in dem feministische Positionen, auch und gerade in der Jugendliteratur, wieder laut und deutlich artikuliert werden können.

23 *The Adoration of Jenna Fox*, 250.

Dank

Die fruchtbarsten Fragen, die wichtigsten Gedanken und auch und vor allem die engagierteste Unterstützung an der Universität vom Grundstudium bis zum abgeschlossenen Dissertationsprojekt verdanke ich Frauen: inspirierenden Wissenschaftlerinnen und grossartigen Menschen gleichermaßen. Mein herzlichster Dank geht an Ingrid Tomkowiak, die diese Arbeit in jeder Hinsicht unterstützt hat, die immer bereit war, mitzudenken, einen hilfreichen und kritischen Blick auf Unausgeglichenes und Fertiges zu werfen, mir aber auch alle Freiheit zu lassen, die ich brauchte, und die auch diese Publikation unterstützt und gefördert hat. Ich hätte mir keine bessere Doktormutter wünschen können. Gabriele von Glasenapp danke ich dafür, dass sie sich als Gutachterin mit grossem Interesse auf mein Projekt eingelassen hat.

Frauen, die schreiben, brauchen ein eigenes Zimmer. Mir standen so viele Räume offen, und ich danke den Menschen, die sie mir gaben und sie mit mir teilten. Meinen Eltern Gabriela und Armin Kalbermatten-Zurfluh danke ich dafür, dass sie mich und meine Geschwister in aller Liebe in alle Richtungen wachsen liessen, in die wir wachsen wollten – aber auch dafür, dass sie mich mit einer riesigen Menge an Büchern gross werden liessen. Ich habe eine grosse Familie, und jede und jeder hat auf eine ganz eigene Weise Anteil genommen an mir und meiner Forschung. Ihnen allen danke ich für ihr bedingungsloses Dasein, für ihr Mitdenken, Mitfühlen und Mitleiden, für Zuspruch und Mahlzeiten, das Zuhause, das sie mir geben. Dem Team der Abteilung Populäre Kulturen des Instituts für Sozialanthropologie und Empirische Kulturwissenschaft danke ich für acht wunderbare, spannende Jahre; ganz besonders danke ich Brigitte Frizzoni für ihre jahrelange Begleitung. Germana Rosati e Andrea Schito: grazie mille per un luogo piacevole per lavorare e rilassarsi! Essentiell war die Fraum*, das Frauenzentrum in Zürich – ich danke allen Frauen*, die diesen wunderbaren Raum am Leben halten, und all den Feminist*innen, die sich für ein besseres und freieres Miteinander engagieren: Wir sind laut. Und wir sind viele.

Für anregende Gespräche, kritische Diskussionen, fruchtbare Perspektiven und geteilte Pausen danke ich ganz besonders Stefan Busz, Meret Fehlmann, Dana Frei, Mischa Gallati, Macarena García González, Lou-Salomé Heer, Maximilian Jablonowski, Heidi Lexe, Christine Lötscher, Rebecca Niederhauser, Christian Ritter, Peter Rinnerthaler, Petra Schrackmann, Beatrice Schwitter, Aleta-Amirée

von Holzen, Tamara Werner und den Studierenden der Universität Zürich, die mit ihren Fragen, Ideen und ihrem Wissenwollen immer wieder eine besondere Inspirationsquelle waren. Gisela Hidde danke ich für die sorgfältige Korrektur des Manuskripts. Für die sehr gute Zusammenarbeit möchte ich dem Team des Chronos Verlags ganz herzlich danken. Ausserdem danke ich dem Schweizerischen Nationalfonds für die Unterstützung der Publikation.

Mein grösster Dank gilt meinen beiden engsten Vertrauten, Lou-Salomé Heer und Stefan Busz, die diesen wie so viele andere meiner Wege und Projekte von Anfang bis Ende und von der ersten Idee bis zur kritischen Durchsicht aufs Engste begleitet haben und die ich meinerseits auf ihrem Weg begleiten darf. Ich kann unmöglich aufzählen, was sie alles für mich tun und sind. Ohne euch ginge gar nichts.

Abbildungsnachweis

[zurück](#)

- Abb. 1: Cover-Illustrationen zu Bernard Becketts Jugendroman *Genesis* in verschiedenen Übersetzungen und Ausgaben; eigene Zusammenstellung.
- Abb. 2: Cover zu Donna Haraways Anthologie *Die Neuerfindung der Natur* (1995, Campus-Verlag) und Bernard Becketts Jugendroman *Genesis* (2011, Emblem Editions, Penguin Random House Canada).
- Abb. 3: Bowman, Erin: Is it dystopia? A flowchart for decoding the genre. 14. 6. 2011, www.embowman.com/2011/is-it-dystopia (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 4: Lawrence, Francis: *Catching Fire*. USA: Lionsgate Films / Color Force 2013. DVD: 2 Disc Fan Edition. Lionsgate Entertainment / Studiocanal GmbH 2014, 02:04:21 (Screenshot).
- Abb. 5: Lawrence, Francis: *Catching Fire*. USA: Lionsgate Films / Color Force 2013. DVD: 2 Disc Fan Edition. Lionsgate Entertainment / Studiocanal GmbH 2014, 02:10:14 (Screenshot).
- Abb. 6: Lawrence, Francis: *Catching Fire*. USA: Lionsgate Films / Color Force 2013. DVD: 2 Disc Fan Edition. Lionsgate Entertainment / Studiocanal GmbH 2014, 01:04:45 (Screenshot).
- Abb. 7: Lawrence, Francis: *Catching Fire*. USA: Lionsgate Films / Color Force 2013. DVD: 2 Disc Fan Edition. Lionsgate Entertainment / Studiocanal GmbH 2014, 01:05:39 (Screenshot).
- Abb. 8: Buchcover: de Fombelle, Timothée / Ricossé, Julie: *Céleste, ma planète* (2009, Folio Junior, Gallimard Jeunesse) und Ebd.: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme* (2010, Gerstenberg).
- Abb. 9: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 20 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 10: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 63 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 11: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 51 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 12: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 86 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 13: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 40 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).

- Abb. 14: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 23 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 15: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 94 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 16: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 15 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 17: Illustration von Julie Ricossé aus: de Fombelle, Timothée: Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme. Hildesheim: Gerstenberg 2010. S. 73 (Originalverlag: Gallimard Jeunesse, 2009).
- Abb. 18: Buchcover: Pfeffer, Susan Beth: Life as we Knew it. New York: Graphia 2006 / The Dead and the Gone. New York: Graphia 2008 / This World we Live in. New York: Graphia 2010 / The Shade of the Moon. New York: Graphia 2013. Design: April Ward.
- Abb. 19: Buchcover: Benkau, Jennifer: Dark Canopy. Bindlach: script 5 2012. / Dark Destiny. Bindlach: script 5 2013. Umschlaggestaltung: Christian Keller.
- Abb. 20: Buchcover: Collins, Suzanne: The Hunger Games. New York: Scholastic US 2010, www.flickr.com/photos/onourminds/6173966553 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 21: Burger, Neil: Divergent. USA: Red Wagon/Summit Entertainment/Lionsgate 2014. iTunes-Version, 00:38:20-00:38:32 (Screenshots).
- Abb. 22: Kinoplakat: Lawrence, Francis: The Hunger Games: Mockingjay, Part II. USA: Color Force/Lionsgate 2015, www.imdb.com/title/tt1951266/mediaviewer/rm2654923776 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 23: Charakter-Poster Tris: Schwentke, Robert: The Divergent-Series: Insurgent. USA: Summit Entertainment/Red Wagon Entertainment/Mandeville Films/NeoReel 2015, www.pinterest.com/pin/263179171950059427 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 24: Lumikuu: Tally Youngblood, Special Circumstances. Fanart, publiziert am 7. 6. 2013, www.deviantart.com/lumikuu/art/Tally-Youngblood-Special-Circumstances-376341775 (zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 25: Buchcover: Cusick, John M.: Girl Parts. London: Walker Books 2011. Cover-Fotografie: Scott Nobles (2010), www.walker.co.uk/Girl-Parts-9781406335668.aspx / Cusick, John M.: Girl Parts. London: Penguin Random House UK 2014, www.penguinrandomhouse.com/books/204618/girl-parts-by-john-m-cusick/ / Westerfeld, Scott: Pretties. New York: Simon Pulse 2011, www.amazon.de/Pretties-Uglies-Book-2-English-ebook/dp/B001L5BUPM / Westerfeld, Scott: Pretties. London: Simon & Schuster Children's 2019, www.simonandschuster.co.uk/books/Pretties/Scott-Westerfeld/9781471184895 / Wasserman, Robin: Skinned. New York: Simon Pulse 2009. Design: Mike Rosamilia, www.amazon.com/Skinned-Trilogy-Quality-Robin-Wasserman/dp/1416974490 / Wasserman, Robin: Skinned. Bindlach: script 5 2010, www.script5.de/titel-o-o/skinned-7793 (alle zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).
- Abb. 26: Buchcover: Brooks, Kevin: iBoy. Chicken House Publishing 2011, www.amazon.de/iBoy-Kevin-Brooks/dp/0545317681 / Destino 2011, www.amazon.de/iBoy-Kevin-Brooks/dp/6070707982 / Edizioni Piemme 2016, www.edizpiemme.it/libri/

iboy / dtv 2019. 9. Auflage, www.dtv.de/buch/kevin-brooks-iboy-71538 (alle zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

Abb. 27: Buchcover: Whaley, John Corey: Noggin. Atheneum Books for Young Readers 2014, www.amazon.de/Noggin-John-Corey-Whaley/dp/1442458720 / Das zweite Leben des Travis Coates. Hanser 2015, www.hanser-literaturverlage.de/buch/das-zweite-leben-des-travis-coates/978-3-446-24741-3 (beide zuletzt abgerufen: 14. 12. 2019).

[zurück](#)

[zurück](#)

Bibliografie

Abkürzungen

Allegiant = Veronica Roth: *Allegiant* (Divergent-Trilogie, Bd. 3)
Alterra = Maxime Chattam: *Alterra – Die Gemeinschaft der Drei*
Catching Fire = Suzanne Collins: *Catching Fire* (The Hunger Games-Trilogie, Bd. 2)
Crashed = Robin Wasserman: *Crashed* (Skinned-Trilogie, Bd. 2)
Dark Canopy = Jennifer Benkau: *Dark Canopy* (Dark Canopy-Dilogie, Bd. 1)
Dark Destiny = Jennifer Benkau: *Dark Destiny* (Dark Canopy-Dilogie, Bd. 2)
Divergent = Veronica Roth: *Divergent* (Divergent-Trilogie, Bd. 1)
Genesis = Bernard Beckett: *Genesis*
Girl Parts = John M. Cusick: *Girl Parts*
Glory O'Brien's History of the Future = A. S. King: *Glory O'Brien's History of the Future*
Insurgent = Veronica Roth: *Insurgent* (Divergent-Trilogie, Bd. 2)
Mockingjay = Suzanne Collins: *Mockingjay* (The Hunger Games-Trilogie, Bd. 3)
Pretties = Scott Westerfeld: *Pretties* (Uglies-Serie, Bd. 2)
Skinned = Robin Wasserman: *Skinned* (Skinned-Trilogie, Bd. 1)
Specials = Scott Westerfeld: *Specials* (Uglies-Serie, Bd. 3)
The Adoration of Jenna Fox = Mary E. Pearson: *The Adoration of Jenna Fox* (Jenna Fox-Chronicles, Bd. 1)
The Hunger Games = Suzanne Collins: *The Hunger Games* (The Hunger Games-Trilogie, Bd. 1)
The Tomorrow Code = Brian Falkner: *The Tomorrow Code*
Uglies = Scott Westerfeld: *Uglies* (Uglies-Serie, Bd. 1)
Wired = Robin Wasserman: *Wired* (Skinned-Trilogie, Bd. 3)

Primärliteratur

Engeres Korpus

Beckett, Bernard: *Genesis*. London: Quercus 2010 (2006). / *Das neue Buch Genesis*. Aus dem Englischen von Christine Gallus. Bindlach: Script 5 2009.
 Benkau, Jennifer: *Dark Canopy*. Bindlach: script 5 2012. / *Dark Destiny*. Bindlach: script 5 2013.
 Collins, Suzanne: *The Hunger Games*. London: Scholastic 2009 (2008) / *Catching Fire*. London: Scholastic 2009 / *Mockingjay*. London: Scholastic 2010 (dt. Die Tribute von Panem: Tödliche Spiele / Gefährliche Liebe / Flammender Zorn. Aus dem Englischen von Sylke Hachmeister und Peter Klöss. Hamburg: Carlsen 2009–2011).

- Cusick, John M.: *Girl Parts*. London: Walker Books 2011 (2010).
- *Abandon Changes*. Somerville, Massachusetts: Candlewick Press 2012. E-Book, Kindle Edition, ISBN 978-0-7636-6048.
- Fombelle, Timothée de: *Céleste oder Die Welt der gläsernen Türme*. Aus dem Französischen von Sabine Grebing und Tobias Scheffel. Illustriert von Julie Ricossé. Hildesheim: Gerstenberg 2010 (Original franz. *Céleste, ma planète*, 2009).
- King, A. S.: *Glory O'Brien's History of the Future*. New York: Little, Brown and Company 2014.
- Pearson, Mary E.: *The Adoration of Jenna Fox*. London: Walker Books (2008) 2010 / *ZweiundDieselbe*. Aus dem amerikanischen Englisch von Katharina Orgaß und Gerald Jung. Frankfurt am Main: Fischer Schatzinsel 2009.
- Pfeffer, Susan Beth: *Life as we Knew it*. New York: Graphia 2006 / *The Dead and the Gone*. New York: Graphia 2008 / *This World we Live in*. New York: Graphia 2010 / *The Shade of the Moon*. New York: Houghton Mifflin 2013. E-Book, ISBN 978-0-547-81339-4.
- Roth, Veronica: *Divergent*. London: Harper Collins 2011 / *Insurgent*. London: Katherine Tegen Books (2015) 2012. / *Allegiant*. London: Katherine Tegen Books (2015) 2013.
- Wasserman, Robin: *Skinny*. New York: Simon Pulse 2009 (2008) / *Crashed*. New York: Simon & Schuster 2010 (2009) / *Wired*. New York: Simon & Schuster 2011 (2010).
- Westerfeld, Scott: *Uglies*. New York: Simon Pulse 2011 (2005) / *Pretties*. New York: Simon Pulse 2011 (2005) / *Specials*. New York: Simon Pulse 2011 (2006). *Extras*. New York: Simon Pulse 2011 (2007).

Erweitertes Korpus

- Albertalli, Becky: *Simon vs. the Homo Sapiens Agenda*. New York: Balzer + Bray 2015.
- Asimov, Isaac: *The Bicentennial Man*. In: ders.: *The Bicentennial Man and Other Stories*. New York: Doubleday & Company 1976, 135–172.
- *Der unvermeidbare Konflikt*. In: ders.: *Ich, der Robot*. Science-Fiction-Erzählungen. Berlin: Verlag das neue Berlin 1982, 192–216 (Original engl. *The Evitable Conflict*, 1950).
- Atwood, Margaret: *Oryx and Crake*. Toronto: McClelland & Stewart 2003 / *The Year of the Flood*. London: Virago Press 2010 (2009) / *MaddAddam*. London: Bloomsbury 2013.
- *Die Penelopiade*. Der Mythos von Penelope und Odysseus. Deutsch von Malte Friedrich. Berlin: Berlin Verlag 2005 (Original engl. *The Penelopiad*, 2005).
- *Der Report der Magd*. Aus dem Englischen von Helga Pfetsch. Berlin: List Taschenbuch 2009 (Original engl. *The Handmaid's Tale*, 1985).
- Axster Lilly (Text) und Christine Aebi (Illustration): *DAS machen? Ein Aufklärungsbuch*. Wien: DEA Panoptikum 2012.
- Baggott, Julianna: *Memento – Die Überlebenden*. Aus dem amerikanischen Englisch von Axel Merz. / *Memento – Die Feuerblume*. Aus dem amerikanischen Englisch von Ulrich Thiele. / *Memento – Der Neubeginn*. Aus dem amerikanischen Englisch von Ulrich Thiele. Köln: Baumhaus 2012–2014 (Original engl. *Pure / Fuse / Burn*, 2012–2014).

- Bagieu, Pénélope: *Unerschrocken. Fünfzehn Porträts aussergewöhnlicher Frauen*, Bde. 1 und 2. Aus dem Französischen von Heike Drescher und Claudia Sandberg. Handlettering von Olav Korth. Berlin: Reprodukt 2017/18 (Original franz. *Culottées* 1/2, 2016/17).
- Belli, Gioconda: *Die Republik der Frauen*. Aus dem nicaraguanischen Spanisch von Lutz Kliche. München: Droemer 2012 (Original span. *El país de las mujeres*, 2010).
- Bergin, Virginia: *Rain. Das tödliche Element*. Aus dem Englischen von Rainer Schmidt. Frankfurt am Main: Fischer KJB 2015 (Original engl. *The Rain*, 2014).
- Bourne, Holly: *Spinster Girls. Was ist schon normal?* Aus dem Englischen von Nina Frey. München: dtv 2018. / *Spinster Girls. Was ist schon typisch Mädchen?* Aus dem Englischen von Nina Frey. München: dtv 2018. / *Spinster Girls. Was ist schon Liebe?* Aus dem Englischen von Nina Frey. München: dtv 2019 (Original engl. *The Spinster Club Series*, 2015–2018).
- Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451*. Aus dem Amerikanischen von Fritz Güttinger. Zürich: Diogenes 1981/2008 (Original engl. *Fahrenheit 451*, 1953).
- Brooks, Kevin: *iBoy*. Aus dem Englischen von Uwe-Michael Gutzschhahn. München: dtv 2011 (Original engl. *iBoy*, 2010).
- Chattam, Maxime: *Alterra – Die Gemeinschaft der Drei*. Aus dem Französischen von Maximilian Stadler und Nadine Püschel. München: PAN 2009 (Original franz. *Autre monde – L'Alliance des Trois*, 2008).
- Condie, Ally: *Matched*. New York: Speak 2011 (2010).
- Die Bibel – Altes und Neues Testament*. Einheitsübersetzung. Lizenzausgabe. Freiburg im Breisgau: Herder 1995 (1980).
- Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*. Zürich: Zwingli Verlag 1942.
- Doctorow, Cory: *Little Brother*. New York: Tor 2008.
- Eismann, Sonja, Chris Köver und Daniela Burger: *Glückwunsch, du bist ein Mädchen – Eine Anleitung zum Klarkommen*. Weinheim: Beltz&Gelberg 2013.
- Falkner, Brian: *The Tomorrow Code*. New York: Random House 2008. E-Book, ISBN 978-0-375-89233-2.
- Favilli, Elena und Francesca Cavallo: *Good Night Stories for Rebel Girls. 100 aussergewöhnliche Frauen*. / *Good Night Stories for Rebel Girls* 2. Mehr aussergewöhnliche Frauen. Durchgängig illustriert. Aus dem Englischen von Birgitt Kollmann. München: Hanser 2017/18 (Original engl. *Good Night Stories for Rebel Girls*, 2016).
- Freytag, Anna: *Den Mund voll ungesagter Dinge*. München: Heyne 2017.
- Gardner, Sally: *Maggot Moon*. Somerville, MA: Candlewick Press 2013 (2012).
- Golding, William: *Lord of the Flies*. Introduction by E. M. Forster. New York: Penguin Books 2006 (1954).
- Hoover, Colleen: *Slammed / Point of Retreat*. New York: Atria Books 2012.
- Huxley, Aldous: *Brave New World*. With an Introduction by David Bradshaw. London: Vintage Books 2004 (1932).
- Itäranta, Emmi: *Der Geschmack von Wasser*. Aus dem Finnischen von Anu Stohner. München: dtv 2014 (Original finn. *Teemestarin Kirja*, 2012). E-Book, ISBN 978-3-423-42521-6.
- Jägerfeld, Jenny: *Easygoing*. Aus dem Schwedischen von Birgitta Kicherer. München: Hanser 2016 (Original schwed. *Jag är ju så jävla easy going*, 2013).

- Kvalvaag, Hilde K.: *Prison Island*. Aus dem Norwegischen von Maike Dörries. Hildesheim: Gerstenberg 2012 (Original norw. *Fengsla*, 2010).
- Le Guin, Ursula: *The Left Hand of Darkness*. New York: Ace Book 2010 (1969).
- Lunetta, Demitria: *In the After*. New York: Harper Collins 2013. / *In the End*. New York: Harper Collins 2014.
- Mathieu, Jennifer: *Moxie – Zeit, zurückzuschlagen*. Aus dem amerikanischen Englisch von Alice Jakubeit. Zürich: Arctis Verlag 2018 (Original engl. *Moxie*, 2017).
- Meyer, Marissa: *Cinder*. The Lunar Chronicles 1. London: Puffin Books 2012.
- Morus, Thomas: *Utopia*. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort von Jacques Laager. Zürich: Manesse 2004 (Original lat. *De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia*, 1516).
- Ness, Patrick: *More Than This*. London: Walker Books 2013.
- Oliver, Lauren: *Delirium*. New York: Harper 2011 / *Pandemonium*. New York: Harper 2012 / *Requiem*. New York: Harper 2013.
- Orwell, George: *Nineteen Eighty-Four*. With an Introduction by Thomas Pynchon and A Note on the Text by Peter Davison. London u. a.: Penguin Classics 2003 (1949).
- Pausewang, Gudrun: *Die Wolke*. Jetzt werden wir nicht mehr sagen können, wir hätten nichts gewusst. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2006 (1987).
- Rademacher, Nana: *Wir waren hier*. Ravensburg: Ravensburger Buchverlag 2016.
- Ryan, Carrie: *The Forest of Hands and Teeth*. London: Gollancz 2010 (2009).
- Samjatin, Jewgenij: *Wir*. Aus dem Russischen von Gisela Drohla. Mit einem Nachwort von Jürgen Rühle. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1958/2008 (Original russ. *My*, 1920).
- Strasnick, Lauren: *Nothing Like You*. New York: Simon Pulse 2009.
- Wallach, Tommy: *we all looked up*. Aus dem Amerikanischen von Henriette Zeltner. München: cbj 2016 (Original engl. *We All Looked Up*, 2015).
- Wells, H. G.: *The Time Machine* (1895). In: ders.: *The Time Machine; The Island of Dr. Moreau; The Invisible Man; The First Men in the Moon; The Food of the Gods; In the Days of the Comet; The War of the Worlds*. London: Heinemann/Octopus Books 1977, 19–73.
- Whaley, John Corey: *Das zweite Leben des Travis Coates*. Aus dem Englischen von Andreas Jandl. München: Hanser 2015 (Original engl. *Noggin*, 2014).

Filme

- Benioff, David und D. B. Weiss (Produktion): *Game of Thrones*. USA: HBO 2011–2019 (8 Staffeln).
- Burger, Neil (Regie): *Divergent*. USA: Red Wagon/Summit Entertainment/Lionsgate 2014. iTunes-Version.
- Emmerich, Roland (Regie): 2012. USA/Kanada: Columbia Pictures 2009.
- Lawrence, Francis (Regie): *The Hunger Games: Catching Fire*. USA: Color Force/Lionsgate 2013. DVD: 2 Disc Fan Edition. Lionsgate Entertainment/Studiocanal GmbH 2014.
- *The Hunger Games: Mockingjay*, Part I. USA: Color Force/Lionsgate 2014.
 - *The Hunger Games: Mockingjay*, Part II. USA: Color Force/Lionsgate 2015.
- Ross, Gary (Regie): *The Hunger Games*. USA: Lionsgate 2012.

Sanders, Rupert (Regie): *Snow White and the Huntsman*. USA: Roth Films/Universal Pictures 2012.

Weir, Peter (Regie): *The Truman Show*. USA: Paramount 1998.

Sekundärliteratur

Aapola, Sinikka, Marnina Gonick und Anita Harris: *Young Femininity. Girlhood, Power and Social Change*. Basingstoke: Palgrave MacMillan 2005.

Affront (Hg.): *Darum Feminismus! Diskussionen und Praxen*. 2. Aufl. Münster: Unrast Verlag 2014 (2011).

Angerer, Marie-Luise: *Neue Technologien / Neue Grenzerfahrungen: Cyberbodies*. In: *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation*. Hg. von Manfred Fassler und Gerhard Wegner. München: Fink 1999, 163–181.

Atwood, Margaret: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*. London: Virago Press 2014 (2011).

Baccolini, Raffaella: *The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction*. In: *PMLA Journal of the Modern Language Association of America* 119/3 (2004), 518–521.

Balsamo, Anne: *Reading Cyborgs Writing Feminism*. In: *Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace*. Hg. von Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999 (1988), 144–156.

Banyard, Kat: *The Equality Illusion. The Truth About Women & Men Today*. London: Faber and Faber 2010.

Barth, Susanne: *Töchterleben seit über 100 Jahren. Emmy von Rhodens «Trotzkopf»*. In: *Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. von Bettina Hurrelmann. Frankfurt am Main: Fischer 1995, 270–292.

Basu, Balaka: *What Faction Are You in? The Pleasure of Being Sorted in Veronica Roth's Divergent*. In: dies., Katherine R. Broad und Carrie Hintz (Hg.): *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. New York: Routledge 2013, 19–33.

Basu, Balaka, Katherine R. Broad und Carrie Hintz (Hg.): *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. New York: Routledge 2013.

– *Introduction*. In: *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. Hg. von dens. New York: Routledge 2013, 1–15.

Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Vouillé sowie Gerd Bergfleh. Berlin: Matthes & Seitz 2011.

– *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1994 (*The Body, in Theory: Histories of Cultural Materialism*) (Original franz. 1981).

Baumann, Jacqueline und Rosmarie Zimmermann: *Frauenutopien. Ein zusammenfassender Bericht über einen gemeinsamen Denkprozess*. In: Braun, Hans-Jürg: *Einleitung*. In: *Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen*. Hg. von Hans-Jürg Braun in Zusammenarbeit mit Jacqueline Baumann und Rosmarie Zimmermann. Zürich: Verlag der Fachvereine 1987 (*Zürcher Hochschulforum* 9), 255–262.

Bauriedl, Sybille, Michaela Schier und Anke Strüver: *Räume sind nicht geschlechtsneu-*

- tral: Perspektiven der geographischen Geschlechterforschung. In: Geschlechterverhältnisse, Raumstrukturen, Ortsbeziehungen. Erkundungen von Vielfalt und Differenz im *spatial turn*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2010 (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 27), 10–25.
- Bechdolf, Ute: Kulturwissenschaftliche Medienforschung: Film und Fernsehen. In: Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Hg. von Silke Göttisch und Albrecht Lehmann. 2., überarb. Aufl. Berlin: Reimer 2007, 289–315.
- Beck, Ulrich: Der späte Apfel Evas oder Die Zukunft der Liebe. In: ders. und Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, 184–221.
- Becker, Rolf und Andreas Hadjar: Meritokratie – Zur gesellschaftlichen Legitimation ungleicher Bildungs-, Erwerbs- und Einkommenschancen in modernen Gesellschaften. In: Lehrbuch der Bildungssoziologie. Hg. von Rolf Becker. 2., überarb. und erw. Aufl. Wiesbaden: VS 2011 [EA 2009], 37–62.
- Bellanger, Silke: Begegnungen mit den Cyborgs. Zur Lebenssituation der Cyborgs in der Moderne und danach. In: Gieselbrecht, Karin und Michaela Hafner (Hg.): Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Wien: Turia & Kant 2001, 45–72.
- Bird, Sharon R.: Welcome to the Men's Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity. In: Gender & Society 10/2 (1996), 120–132.
- Blask, Falko: Jean Baudrillard zur Einführung. 3. Aufl. Hamburg: Junius 2005.
- Böhler, Michael: Literarische Utopien und utopische Funktion in der Literatur. Einige Überlegungen zur Einleitung. In: Braun, Hans-Jürg (Hg.): Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen. Zürich: Verlag der Fachvereine 1989, 193–198.
- Böhm, Kerstin: Archaisierung und Pinkifizierung. Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur. Bielefeld: transcript 2017.
- Bohnacker, Anke u. a.: Einleitung. In: Körperpolitik mit dem Frauenleib. Hg. von dens. Kassel: Jenior & Preßler 1998 (Wissenschaft ist Frauensache 6), 5–12.
- Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von J. J. Rousseau bis Günther Anders. München: C. H. Beck 2007.
- Bordo, Susan: Reading the Male Body. In: The Male Body. Features, Destinies, Exposures. Hg. von Laurence Goldstein. Ann Harbor: University of Michigan Press 1994, 265–306.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (edition suhrkamp 921).
- Bradford, Clare, Kerry Mallan, John Stephens und Robyn McCallum: New World Orders in Contemporary Children's Literature: Utopian Transformations. Basingstoke/Hampshire: Palgrave 2008.
- Braithwaite, Elizabeth, Rebecca Hutton und Alyson Miller: Family Ties? Parent-Child Relationships in a Selection of Young Adult Critical Dystopian Texts. In: interjuli 2 (2012), 93–108.
- Braithwaite, Elizabeth: Post-Disaster Fiction for Young Adults: Some Trends and Variations. In: Papers 20/1 (2010), 5–19.
- Braun, Hans-Jürg: Einleitung. In: Utopien – Die Möglichkeit des Unmöglichen. Hg. von

- dems., in Zusammenarbeit mit Jacqueline Baumann und Rosmarie Zimmermann. Zürich: Verlag der Fachvereine 1987 (Zürcher Hochschulforschung 9), 3–7.
- Bray, Danielle Bienvenue: «You love me. Real»: Gender in the Hunger Games Trilogy. In: *The Hunger Games Trilogy – Critical Insights*. Hg. von Lana A. Whited. Ipswich, Massachusetts: Salem Press 2016, 105–121.
- Brittnacher, Hans Richard: Apokalypse/Weltuntergang. In: *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. von dems. Stuttgart: Metzler 2013, 336–343.
- Broad, Katherine R.: «The Dandelion in the Spring»: Utopia as Romance in Suzanne Collins' *The Hunger Games* Trilogy. In: Basu, Balaka, Katherine R. Broad und Carrie Hintz (Hg.): *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults*. Brave New Teenagers. New York: Routledge 2013, 117–130.
- Brown, Jeffrey A.: *Beyond Bombshells. The New Action Heroine in Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi 2015.
- Brownmiller, Susan: *In Our Time – Memoir of a Revolution*. New York: Delta 1999.
- Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft. Aus dem Amerikanischen von Yvonne Carroux. Frankfurt am Main: S. Fischer 1978 (Original engl. 1975).
- Busse, Tanja: *Weltuntergang als Erlebnis. Apokalyptische Erzählungen in den Massenmedien*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag 2000 [zug. Dissertation, Dortmund 1999].
- Butler, Judith: *Krieg und Affekt*. Hg. und übersetzt von Judith Mohrmann, Juliane Rebentisch und Eva von Redecker. Zürich/Berlin: diaphanes 2009.
- Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Uwe Wirth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 301–320.
 - Hass spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Kathrina Menke und Markus Krist. Berlin: Berlin Verlag 1998 (Original engl. 1997).
 - Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Campus 1995 (Original engl. 1993).
 - Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991 (Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter) (Original engl. 1990).
- Childs, Ann M. M.: The Incompatibility of Female Friendships and Rebellion. In: *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Hg. von Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet und Amy L. Montz. Farnham: Ashgate 2014 (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), 187–202.
- Christians, Heiko: *Kulturkritik*. In: *Grundbegriffe der Kulturtheorie und Kulturwissenschaften*. Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler 2005, 115–116.
- Connell, R. W.: *Gender & Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge, Polity Press 1987.
- Couzels, Mary J.: The Future is Pale: Race in Contemporary Young Adult Dystopian Novels. In: *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults*. Brave New Teenagers. Hg. von Balaka Basu, Katherine R. Broad und Carrie Hintz. New York: Routledge 2013, 131–144.
- Curtis, Claire P.: Educating Desire, Choosing Justice? Susan Beth Pfeffer's *Last Survivor* Series and Julie Bertagna's *Exodus*. In: Basu, Balaka, Katherine R. Broad und Carrie

- Hintz (Hg.): Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers. New York: Routledge 2013, 85–99.
- Cyba, Eva: Patriarchat: Wandel und Aktualität. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS 2004, 15–20.
- Day, Sara K., Miranda A. Green-Barteet und Amy L. Montz: Introduction: From «New Woman» to «Future Girl»: The Roots and the Rise of the Female Protagonist in Contemporary Young Adult Dystopias. In: Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction. Hg. von dens. Surrey: Ashgate 2014 (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), 1–14.
- DeaVault, Rodney M.: The Masks of Femininity. Perceptions of the Feminine in The Hunger Games and Podkayne of Mars. In: Of Bread, Blood and the Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy. Hg. von Mary F. Pharr und Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland 2012 (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy 35), 190–198.
- Den Widerspruch umarmen.* In: WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 1.
- Despentes, Virginie: King Kong Theorie. Aus dem Französischen von Kerstin Krolak. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2009 (Original franz. 2006).
- Dettmar, Ute: Modeerscheinungen, Berufswelten und Bildungsansprüche: Mädchenliterarische Genderkonstruktionen der 1960er-Jahre. In: Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung). Hg. von Petra Josting, Caroline Roeder und Ute Dettmar. kJ&m extra (2016), 57–66.
- Deuber-Mankowsky, Astrid: Natur/Kultur. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Hg. von Christina von Braun und Inge Stephan. Köln: Böhlau 2005, 200–219.
- Dines, Gail: Pornland. How Porn Has Hijacked Our Sexuality. Boston: Beacon Press 2010.
- Doane, Mary Ann: Technophilia: Technology, Representation, and the Feminine. In: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Hg. von Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999 (1990), 20–33.
- Dror, Stephanie: «As long as you can find yourself, you'll never starve»: Consuming Katniss in The Hunger Games Trilogy. In: The Hunger Games Trilogy – Critical Insights. Hg. von Lana A. Whited. Ipswich, Massachusetts: Salem Press 2016, 175–195.
- Drux, Rudolf: Männerträume, Frauenkörper, Textmaschinen. Zur Geschichte eines Motivkomplexes. In: Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden. Hg. von Anke Gilleir, Eva Kormann und Angelika Schlimmer. Amsterdam: Rodopi 2006 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), 21–34.
- Duden, Barbara: Postmoderne Entkörperung – Das System unter der Haut. In: Körperpolitik mit dem Frauenleib. Hg. von Anke Bohnacker u. a. Kassel: Junfermann & Pfeiffer 1998 (Wissenschaft ist Frauensache 6), 13–31.
- Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. In: Feministische Studien 2 (1993), 24–33.
 - Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben. Hamburg/Zürich: Luchterhand 1991.
- Dunn, George A. und Nicolas Michaud (Hg.): The Hunger Games and Philosophy. A

- Critique of Pure Treason. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons 2012 (Blackwell Philosophy and Pop Culture Series).
- Emmott, Stephen: Zehn Milliarden. Aus dem Englischen von Anke Caroline Burger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013 (Original engl. 2013).
- Enzensberger, Hans Magnus (1978): Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang. In: ders.: Politische Brosamen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982, 225–236.
- Ewers, Hans-Heino: Literatur für Kinder und Jugendliche. Eine Einführung in Grundbegriffe der Kinder- und Jugendliteraturforschung. 2., überarb. und aktual. Aufl. Paderborn: Wilhelm Fink 2012 (UTB 1214).
- Überlegungen zur Poetik der Fantasy. In: Perspektiven der Kinder- und Jugendmedienforschung. Hg. von Ingrid Tomkowiak. Zürich: Chronos 2011 (Beiträge zur Kinder- und Jugendmedienforschung 1), 131–149.
 - Romantik. In: Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Reiner Wild. 3., vollst. überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2008, 96–130.
- Faludi, Susan: Backlash: The Undeclared War Against American Women. New York: Crown Publishers 1991.
- Fausto-Sterling, Anne: Myths of Gender. Biological Theories About Women and Men. New York: Basic Books 1985.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink 2002.
- Feminismus heute?* Gespräch mit Gudrun Ankele, Sushila Mesquita, Gabriele Michalitsch und Elfriede Hammerl. In: *absolute Feminismus*. Hg. und mit historischen Essays versehen von Gudrun Ankele. Freiburg: orange-press 2010 (absolute), 6–17.
- Ferguson, Marjorie: Images of Power and the Feminist Fallacy. In: Critical Studies in Mass Communication 7 (1990), 215–230.
- Ferns, Chris: Narrating Utopia. Ideology, Gender, Form in Utopian Literature. Liverpool: Liverpool University Press 1999.
- Fest, Joachim: Der zerstörte Traum. Vom Ende des utopischen Zeitalters (1991). In: ders.: Nach dem Scheitern der Utopien. Gesammelte Essays zu Politik und Geschichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, 141–204.
- Fink, Dagmar: Writing the Cyborg: Refiguration von Geschlecht in der feministischen Sciencefiction. In: Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Hg. von Karin Gieselbrecht und Michaela Hafner. Wien: Turia & Kant 2001, 73–95.
- Flanagan, Victoria: Technology and Identity in Young Adult Fiction. The Posthuman Subject. Houndmills: Palgrave MacMillan 2014 (Critical Approaches to Children's Literature). E-Book, ISBN, o. A.
- Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Mit einem Essay von Ralf Konersmann. 13. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 2014 (Original franz. 1972).
- Von anderen Räumen. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. In: Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Original franz. 1957) (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1800), 317–329.
 - Archäologie des Wissens. Übersetzt von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (Original franz. 1969).

- Frei, Dana: Challenging Heterosexism from the *Other* Point of View. Representations of Homosexuality in *Queer as Folk* and *The L Word*. Bern: Lang 2012.
- Fuchs, Thomas: Zwischen Leib und Körper. In: Leib und Leben. Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit. Hg. von Martin Hähnel und Marcus Knaup. Darmstadt: WBG 2013, 82–93.
- Gane, Nicholas: Posthuman. In: *Theory Culture Society* 23 (2006), 431–434.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Fink 1994 (UTB).
- Gennep, Arnold van: Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff. Nach der französischen Ausgabe von 1981. Frankfurt am Main: Campus 1986 (Original franz. 1909).
- Gilleir, Anke, Eva Kormann und Angelika Schlimmer: Genderorientierte Lektüren des Androiden. Eine Einführung. In: *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden*. Hg. von dens. Amsterdam: Rodopi 2006 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 59), 7–20.
- Glaser, Gabriele von: Apokalypse now! Formen und Funktionen von Utopien und Dystopien in der Kinder- und Jugendliteratur. In: *Lesen für die Umwelt: Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. von Hans-Heino Ewers, Gabriele von Glaser und Claudia Maria Pecher. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2013 (Schriftenreihe der Deutschen Akademie für Kinder- und Jugendliteratur 41), 67–86.
- Gomel, Elena: Shapes of the Past and the Future: Darwin and the Narratology of Time Travel. In: *Narrative* 17/3 (2009), 334–352.
- Green-Barteet, Miranda: «I'm beginning to know who I am»: The Rebellious Subjectivities of Katniss Everdeen and Tris Prior. In: *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Hg. von Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet und Amy L. Montz. Surrey: Ashgate 2014 (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), 33–50.
- Grenz, Dagmar: Mädchenliteratur. In: *Taschenbuch der Kinder- und Jugendliteratur. Grundlagen – Gattungen*, Bd. 1. Hg. von Günter Lange. 2., korr. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2000, 332–358.
- «Der Trotzkopf» – ein Bestseller damals und heute. In: *Geschichte der Mädchenlektüre: Mädchenliteratur und die gesellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hg. von Dagmar Grenz und Gisela Wilkending. Weinheim: Juventa 1997 (Lesesozialisation und Medien), 115–122.
- Griem, Julika: Simulakrum. In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. von Ansgar Nünning. 5. Aufl. Stuttgart, Metzler 2013, 690f.
- Grimm, Gunter E., Werner Faulstich und Peter Kuon: Einleitung. In: *Apokalypse. Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. von dens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 7–13.
- Großegger, Beate: Was heisst *ich* für die Generation Selfie? In: *1000 und 1 Buch 1* (2018), 4–7.
- Grosz, Elizabeth: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1994 (Theories of Representation and Difference).
- Gut, Philipp: Geborgenheit und Herzenswärme. In: *Die Weltwoche*, Ausgabe 19/07, 33–37.

- Haaf, Meredith, Susanne Klingner und Barbara Streidl: *Wir Alphamädchen. Warum Feminismus das Leben schöner macht*. Hamburg: Hoffmann und Campe 2008.
- Hall, Stuart: *Encoding, Decoding* (1973). In: *The Cultural Studies Reader*. Hg. von Simon During. 2. Ausg. London/New York: Routledge 1999, 507–517.
- Hammer, Carmen und Immanuel Stieß: *Die Neuerfindung der Natur: Einleitung / Anmerkungen*. In: *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von dens. Frankfurt am Main: Campus 1995, 9–31 und 200–220.
- Haraway, Donna: *Ein Manifest für Cyborgs*. In: Ebd.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main: Campus 1995, 33–72. (engl. *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century*. In: Ebd.: *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge 1991, 149–180).
- *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. Übersetzt von Helga Kelle. In: *Donna Haraway: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main: Campus 1995 (1988), 73–97.
- Hark, Sabine und Ina Kerner: *Der neue Spartenfeminismus*. In: *Feministische Studien* 1 (2007), 92–95.
- Hark, Sabine und Paula-Irene Villa: *Ambivalenzen der Sichtbarkeit – Einleitung zur deutschen Ausgabe*. In: McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Hg. von Sabine Hark und Paula-Irene Villa. Wiesbaden: VS Verlag 2010 (*Geschlecht und Gesellschaft* 44), 7–16.
- Harris, Anita: *Future Girl. Young Women in the twenty-first Century*. New York: Routledge 2004.
- Hausen, Karin: *Die Polarisierung der «Geschlechtscharaktere» – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*. Hg. von Werner Conze. Stuttgart: Klett 1976 (*Industrielle Welt* 21), 363–393.
- Hayles, N. Katherine: *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press 1999.
- *The Life Cycle of Cyborgs. Writing the Posthuman*. In: *Cyborg Handbook*. Hg. von Chris Hables Gray. New York: Routledge 1995, 321–335.
- Heckmann, Friedrich: *Interpretationsregeln zur Auswertung qualitativer Interviews und sozialwissenschaftlich relevanter «Texte»*. Anwendungen der Hermeneutik für die empirische Sozialforschung. In: *Analyse verbaler Daten: über den Umgang mit qualitativen Daten*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992 (*ZUMA-Publikationen*), 142–167.
- Heer, Lou-Salomé: *«Das wahre Geschlecht»*. Der populärwissenschaftliche Geschlechterdiskurs im SPIEGEL (1947–2010). Zürich: Chronos 2012 (*Populäre Literaturen und Medien* 5).
- Hentges, Sarah: *Girls on Fire. Transformative Heroines in Young Adult Dystopian Literature*. Jefferson, NC: MacFarland 2018.
- Herbrechter, Stefan: *Posthumanismus. Eine kritische Einführung*. Darmstadt: WBG 2009.
- Herder Lexikon Literatur*. Sachwörterbuch. 2. Aufl. Freiburg: Herder 1975.

- Hoff, Dagmar von: Performanz/Repräsentation. In: Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Köln: Böhlau Verlag 2005, 162–179.
- Holland-Cunz, Barbara (Hg.): Feministische Utopien – Aufbruch in die postpatriarchale Gesellschaft. 2. Aufl. Meitingen: Corian-Verlag Heinrich Wimmer 1987 (Edition Futurum 9).
- Horn, Eva: Zukunft als Katastrophe. Frankfurt am Main: Fischer 2014. E-Book, ISBN 978-3-10-401376-3.
- Enden des Menschen. Globale Katastrophen als biopolitische Fantasie. In: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Hg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Fink 2010, 101–118.
 - Der Anfang vom Ende. Worst-Case-Szenarien und die Aporien der Voraussicht. In: Archiv für Mediengeschichte 9 (2010), 3–12.
- Jacobs Brumberg, Joan: The Body Project. An Intimate History of American Girls. New York: Random House 1997.
- Jäger, Siegfried: Diskurs und Wissen. In: Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse, Bd. 1: Theorien und Methoden. Hg. von Reiner Keller u. a. Wiesbaden: VS 2001, 83–114.
- James, Kathryn: Death, Gender and Sexuality in Contemporary Adolescent Literature. New York: Routledge 2009 (Children's Literature and Culture 61).
- Kalbermatten, Manuela: Kampf dem «Frauenhasserscheiss». In: Buch&Maus 2 (2019), 5–7.
- «Wir küssen trotzdem.» In: 1000 und 1 Buch 1 (2019), 50.
 - Die feministischen Revolutionen der Future Fiction. In: kjl&m 1 (2019), 73–81.
 - Meerjungfrau trifft Freiheitskämpferin. Neue Biografien erzählen vom Leben aussergewöhnlicher Frauen aus allen Zeiten und Ländern. In: Neue Zürcher Zeitung, 1. 11. 2017, 38.
 - Küsse öffnen die Welt. Jugendbücher erproben spielerisch wie ernsthaft den Umgang mit vielfältigen Geschlechtsidentitäten. In: Neue Zürcher Zeitung, 4. 1. 2017, 37.
 - «The World May Need You, One Day». Kulturkritik, Identität und Geschlecht in aktueller Future Fiction für Jugendliche. In: Jugendliteratur im Kontext von Jugendkultur. Wiener Vorlesungen zur Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1. Hg. von Wynfrid Kriegleder, Heidi Lexe, Sonja Loidl und Ernst Seibert. Wien: Praesens Verlag 2016, 161–186.
 - Illegal Descendants, Rebellious Daughters: The Rediscovery of the Cyborg as an Oppositional Feminist Image in John M. Cusick's *Girl Parts*. In: Critical Perspectives on Artificial Humans in Children's Literature. Hg. von Sabine Planka. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 121–154.
 - Knurrende Enten und Bären mit Schnäbeln. Zum subversiven Potenzial *queerer* Tier-Adoptionen in neueren Bilderbüchern. In: Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung). Hg. von Petra Josting, Caroline Roeder und Ute Dettmar. kjl&m extra (2016), 195–206.
 - «Welcome to Freaks Unlimited» – Wie literarische Cyborgmädchen die (Geschlechter) Grenzen ver-rücken. In: gorkicht im gemank. Mediale und ästhetische Ver-rückungen (in) der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Heidi Lexe. Wien: STUBE 2016, 52–63.
 - Das zweite Leben des Travis Coates / Scherbenmädchen (Rezension). In: Buch&Maus 2 (2015), 34.

- «She was rewiring herself once again». Identität, Geschlecht und Menschenbild in Future Fiction für Jugendliche. In: Übergänge und Entgrenzungen in der Phantastik. Hg. von Aleta-Amirée von Holzen, Christine Lötscher, Petra Schrackmann und Ingrid Tomkowiak. Wien: Lit 2014, 377–390 (Fantastikforschung/Research in the Fantastic 1).
 - Träume vom monströsen Mutterland. Politik in der Fantasy. In: Buch&Maus 2 (2014), 10–13.
 - Glückwunsch, du bist ein Mädchen (Rezension). In: Buch & Maus 4 (2013), 32.
 - Verdammt heiss (Rezension). In: Buch & Maus 4 (2013), 32.
 - «Von nun an werden wir mitspielen». Abenteuerinnen in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Zürich: Chronos 2011 (Populäre Literaturen und Medien 4).
 - Das Ende der Welt, wie wir sie kannten. Die Umweltkatastrophe als Jugendbuchtrend. In: Buch & Maus 2 (2010), 4–8.
 - «Dem Leben verpflichtet». Meinungsmacht über Agenda-Setting und Framing am Fallbeispiel der Familienberichterstattung in *Die Weltwoche*. Unveröffentlichte Seminararbeit am Institut für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich, WS 2007/08.
- Kaulen, Heinrich: Wunder und Wirklichkeit. Zur Definition, Funktionsvielfalt und Gattungsgeschichte der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur. In: JuLit 30/1 (2004), 12–20.
- Keddi, Barbara: Junge Frauen: Vom doppelten Lebensentwurf zum biografischen Projekt. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS 2004, 378–383.
- Keller, Florian: «Wir würden zu unseren eigenen Ausserirdischen.» Krise der Utopie. Interview mit Philipp Theisohn. In: WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 16f.
- Kellner, Renate: Der Tagebuchroman als literarische Gattung. Thematologische, poetologische und narratologische Aspekte. Berlin: de Gruyter 2015 (Germanistische Forschungen, Neue Folge 139).
- Kimmel, Michael: Angry White Men. Die USA und ihre zornigen Männer. Aus dem Englischen von Helmut Dierlamm. Zürich: Orell Füssli Verlag 2015 (Original engl. 2013).
- Manhood in America. A Cultural History. Second Edition. Oxford: Oxford University Press 2006.
- Klaus, Elisabeth: Von «ganzen Kerlen», «neuen Männern» und «betrogenen Vätern». Mediale Inszenierungen von Männlichkeiten. In: Männer und Männlichkeiten. Disziplinäre Perspektiven. Hg. von Nina Jakoby u. a. Zürich: vdf Hochschulverlag 2014 (Reihe Zürcher Hochschulforum 53), 93–115.
- Antifeminismus und Elitefeminismus – Eine Intervention. In: Feministische Studien 2 (2008), 176–186.
- Klaus, Elisabeth, Brigitte Hipfl und Uta Scheer: Einleitung: Mediale Identitätsräume. In: Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2004 (Cultural Studies 6), 9–15.
- Klausnitzer, Ralf: Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken. Berlin: Walter de Gruyter 2004.
- Klotz, Volker: Abenteuer-Romane. Sue / Dumas / Ferry / Retcliffe / May / Verne. München: Hanser 1979.

- Kokkola, Lydia: *Fictions of Adolescent Carnality. Sexy sinners and delinquent deviants*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 2013 (Children's Literature, Culture, and Cognition 1).
- Konersmann, Ralf: *Kulturkritik und Wiederherstellungserwartung*. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 41/161 (2011), 59–76.
- *Kulturkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.
 - *Das kulturkritische Paradox*. In: ders. (Hg.): *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*. Leipzig: Reclam 2001, 9–37.
- Köppel, Roger: *Editorial Begehren*. In: *Die Weltwoche* 36 (2014), 1.
- *Editorial Frau und Mann*. In: *Die Weltwoche* 40 (2013), 1.
- Kosofsky Sedgwick, Eve: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press 1985 (Gender and Culture).
- Krah, Hans: *Gender, Kinder- und Jugendliteratur und analytische Praxis. Grundlagen und Methodik*. In: *Genderkompetenz mit Kinder- und Jugendliteratur entwickeln. Grundlagen – Analysen – Modelle*. Hg. von Karla Müller u. a. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, 45–63.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Übersetzt von Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press 1982 (European Perspectives) (Original franz. 1980).
- Lahn, Silke und Jan Christoph Meister: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: Metzler 2008.
- Landweer, Hilge und Isabella Marcinski: *Feministische Phänomenologie: Leib und Erfahrung*. In: *Dem Erleben auf der Spur. Feminismus und die Philosophie des Leibes*. Hg. von dens. Bielefeld: transcript 2016, 7–24.
- Lavigne, Carlen: *Cyberpunk Women, Feminism and Science Fiction: A Critical Study*. Jefferson NC: McFarland 2013.
- Levy, Ariel: *Female Chauvinist Pigs. Women and the Rise of Raunch Culture*. New York: Free Press 2005.
- Lexe, Heidi: *Literarische Täuschungsmanöver. Aspekte unzuverlässigen Erzählens in der Jugendliteratur*. In: *kids+media* 2 (2017), 2–23.
- *Wer hat Schneewittchen wachgeküsst? Zur magischen Wirkung von Dreiecksbeziehungen*. In: *Buch&Maus* 3 (2012), 11 f.
- Lindner, Rolf: *Vom Wesen der Kulturanalyse*. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 99 (2003), 177–188.
- Loibl, Richard: *Zur Geschichte der Endzeit: Eine Einführung*. In: *Apokalypse. Bilder vom Ende der Zeit*. Hg. von Richard Loibl unter Mitarbeit von Petra Gruber. Limburg-Kevelaer: Lahn-Verlag 2001 (Topos-plus-Taschenbücher 395), 9–28.
- Lötscher, Christine: *Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in zeitgenössischen Fantasy-Romanen für Jugendliche*. Zürich: Chronos 2014 (Populäre Literaturen und Medien 10).
- Lotz, Amanda D.: *Postfeminist Television Criticism: Rehabilitating Critical Terms and Identifying Postfeminist Attributes*. In: *Feminist Media Studies* 1/1 (2001), 105–121.
- Lovelock, James: *The Vanishing Face of Gaia. A Final Warning*. New York: Basic Books 2009.
- Lücke, Hans K. und Susanne: *Die Götter der Griechen und Römer*. Wiesbaden: marix-verlag 2007.

- Luckhurst, Roger: *Science Fiction*. Malden: Polity Press 2005 (Polity Cultural History of Literature, 7).
- Lünenborg, Margreth und Tanja Maier: *Gender Media Studies*. Eine Einführung. Konstanz: UVK 2013 (UTB).
- Maase, Kaspar: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: *Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung*. Hg. von Christoph Bareither, Kaspar Maase und Mirjam Nast. Würzburg: Königshausen & Neumann 2013, 24–36.
- Mahler, Andreas: *Diskursdystopien*. Ein theoretischer Versuch. In: *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Hg. von Ralph Pordzik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2002 (Anglistische Forschungen 304), 27–44.
- Makins, Marian: *Refiguring the Roman Empire in The Hunger Games Trilogy*. In: *Classical Traditions in Science Fiction*. Hg. von Brett M. Rogers. New York: Oxford University Press 2015, 280–306.
- Mallan, Kerry: *Challenging the Phallic Fantasy in Young Adult Fiction*. In: *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*. Hg. von John Stephens. New York: Routledge 2002, 150–163.
- Marcus, Sharon: *Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention*. In: *Feminists Theorize the Political*. Hg. von Judith Butler und Joan W. Scott. New York: Routledge 1992, 385–403.
- Martínez, Matias und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 5. Aufl. München: Beck 2003.
- McCallum, Robyn: *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction. The Dialogic Construction of Subjectivity*. New York: Garland Publishing 1999 (Children's Literature and Culture 8).
- McCallum, Robyn und John Stephens: *Ideology and Children's Books*. In: *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*. Hg. von Shelby Anne Wolf. New York: Routledge 2011, 359–373.
- McRobbie, Angela: *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*. Hg. von Sabine Hark und Paula-Irene Villa. Übersetzt von Carola Pohlen, Katharina Voß und Michael Wachholz. Wiesbaden: VS Verlag 2010 (Geschlecht und Gesellschaft 44) (Original engl. 2008).
- *Top Girls? Young Women and the Post-Feminist Sexual Contract*. In: *Cultural Studies* 21/4–5 (2007), 718–737.
 - *Sweet Smell of Success? New Ways of Being Young Women*. In: *dies.: Feminism and Youth Culture*. 2. Ausg. Houndsmills u. a.: MacMillan Press 2000.
- Mendlesohn, Farah: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2008.
- Meuser, Michael: *Geschlecht und Männlichkeit. Soziologische Theorie und kulturelle Deutungsmuster*. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Wiesbaden: VS 2006.
- *Junge Männer: Aneignung und Reproduktion von Männlichkeit*. In: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS 2004, 370–376.
- Mertlitsch, Kirstin: *Sisters – Cyborgs – Drags. Das Denken in Begriffspersonen der Gender Studies*. Bielefeld: transcript 2016 (Queer Studies 11).
- Meyer, Urs: *Stilistische Textmerkmale*. In: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegen-*

- stände – Konzepte – Institutionen. Hg. von Thomas Anz, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2007, 81–110.
- Michalitsch, Gabriele: Die neoliberale Domestizierung des Subjekts. Von den Leiden-schaften zum Kalkül. Frankfurt a. M.: Campus 2006 (Politik der Geschlechterverhält-nisse 23).
- Mikota, Jana: Vom Hippie zum Ökoterroristen. Umweltschützer in der Kinder- und Jugendliteratur. In: Lesen für die Umwelt. Natur, Umwelt und Umweltschutz in der Kinder- und Jugendliteratur. Hg. von Hans-Heino Ewers, Gabriele von Glasenapp und Claudia Maria Pecher. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2013, 113–130.
- Miller, Jessica: «She Has No Idea. The Effect She Can Have»: Katniss and the Politics of Gender. In: *The Hunger Games and Philosophy. A Critique of Pure Treason*. Hg. von George A. Dunn und Nicolas Michaud. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons 2012 (Blackwell Philosophy and Pop Culture Series), 145–161.
- Mitchell, Jennifer: Of Queer Necessity. Panem's Hunger Games as Gender Games. In: *Of Bread, Blood and the Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Hg. von Mary F. Pharr und Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland 2012 (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy 35), 128–137.
- Mohr, Dunja M.: Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), *The Year of The Flood* (2009) and *MaddAddam* (2013). In: *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse. Classics – New Tendencies – Model Interpretations*. Hg. von Eckart Voigts und Alessandra Boller. Trier: WVT 2015 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 17), 283–302.
- Montz, Amy L.: Costuming the Resistance. The Female Spectacle of Rebellion. In: *Of Bread, Blood and the Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Hg. von Mary F. Pharr und Leisa A. Clark. Jefferson, NC: McFarland 2012 (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy 35), 139–147.
- Moog-Grünewald, Maria und Verena Olejniczak Lobsien: Vorbemerkung. In: *Apoka-lypse. Der Anfang im Ende*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2003, vii–xiii.
- Moravec, Hans: *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*. Cam-bridge, Massachusetts: Harvard University Press 1988.
- Morrissey, Thomas J.: Parables for the Postmodern, Post-9/11, and Posthuman World. Carrie Ryan's *Forest of Hands and Teeth* Books, M. T. Anderson's *Feed*, and Mary E. Pearson's *The Adoration of Jenna Fox*. In: *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults. Brave New Teenagers*. Hg. von Balaka Basu, Katherine R. Broad und Carrie Hintz. New York: Routledge 2013, 189–201.
- Moylan, Tom: *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview Press 2000 (Cultural Studies Series).
- Müller, Eggo: Genre. In: *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussio-nen*. Hg. von Hans-Otto Hügel. Stuttgart: Metzler 2003, 212–215.
- Muller, Vivienne: Virtually Real: Suzanne Collins' *The Hunger Games* Trilogy. In: *Inter-national Research in Children's Literature* 5/1 (2012), 51–63.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. Aus dem Englischen von Karola Gra-mann. In: *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. von Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, 48–65.
- Nachbar, Jack und Kevin Lause: Getting to Know Us. An Introduction to the Study of Popular Culture: What is this Stuff that Dreams are Made of? In: *Popular Culture: An*

- Introductory Text. Hg. von dens. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press 1992, 1–35.
- Neuman, Shirley: 'Just a Backlash': Margaret Atwood, Feminism, and *The Handmaid's Tale*. In: University of Toronto Quarterly 75/3 (2006), 857–868.
- Neumann, Birgit und Ansgar Nünning: Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur. In: Kulturelles Wissen und Intertextualität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur. Hg. von Marion Gymnich, Birgit Neumann und Ansgar Nünning. Trier: WVT 2006 (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft 22), 3–28.
- Nicholls, Peter: Conceptual Breakthrough. In: ders. und John Clute (Hg.): Encyclopedia of Science Fiction. London: Orbit 1999, 254–257.
- Nieberle, Sigrid: Gender Trouble als wissenschaftliche und literarische Herausforderung. In: Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medienforschung. Hg. von Petra Josting, Caroline Roeder und Ute Dettmar. *kj&m* 16.extra, 19–28.
- Nodelman, Perry: Making Boys Appear: The Masculinity of Children's Fiction. In: Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film. Hg. von John Stephens. New York: Routledge 2002, 1–14.
- Olthouse, Jill: «I Will Be Your Mockingjay»: The Power and Paradox of Metaphor in the Hunger Games Trilogy. In: The Hunger Games and Philosophy. A Critique of Pure Treason. Hg. von George A. Dunn und Nicolas Michaud. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons 2012 (Blackwell Philosophy and Pop Culture Series), 41–54.
- Orenstein, Peggy: Cinderella Ate my Daughter. Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture. New York: Harper 2012 (2011).
- Paglia, Camille: Vergewaltigung und der Krieg der Geschlechter (1991). In: dies.: Der Krieg der Geschlechter. Sex, Kunst und Medienkultur. Aus dem Amerikanischen von Margit Bergner, Ulrich Enderwitz und Monika Noll. Berlin: Byblos Verlag 1993 (Original engl. 1992), 60–65.
- Die Vergewaltigungsdebatte, Fortsetzung (1991). In: dies.: Der Krieg der Geschlechter. Sex, Kunst und Medienkultur. Aus dem Amerikanischen von Margit Bergner, Ulrich Enderwitz und Monika Noll. Berlin: Byblos Verlag 1993 (Original engl. 1992), 61–83.
- Penny, Laurie: Bitch Doctrine. Essays for Dissenting Adults. London/New York: Bloomsbury Circus 2017.
- Unspeakable Things. Sex, Lies and Revolution. New York: Bloomsbury 2014.
- Meat Market. Female Flesh under Capitalism. Winchester/Washington: Zero Books 2011 (2010). (dt. Fleischmarkt. Weibliche Körper im Kapitalismus. Hamburg: Edition Nautilus 2012).
- Pharr, Mary F. und Leisa A. Clark (Hg.): Of Bread, Blood and the Hunger Games. Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy. Jefferson, NC: McFarland 2012 (Critical Explorations in Science Fiction and Fantasy 35).
- Planka, Sabine: At the Border of Humanity: Artificial Humans in Current Theoretical Discourse and Literature. In: Critical Perspectives on Artificial Humans in Children's Literature. Hg. von ders. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 9–43.
- Plant, Sadie: The Future Looms. Weaving Women and Cybernetics. In: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Hg. von Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999 (1995), 99–118.

- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: Fischer 1993 (Original engl. 1985).
- Pörksen, Bernhard: Das Menschenbild der Künstlichen Intelligenz. Ein Gespräch mit Joseph Weizenbaum. In: Nach dem Menschen. Der Mythos einer zweiten Schöpfung und das Entstehen einer posthumanen Kultur. Hg. von Bernd Flessner. Freiburg im Breisgau: Rombach 2000 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 72), 265–280.
- Rana, Marion: «Endlich ich selbst sein dürfen»: Körperoptimierung und -kommodifikation in ausgewählten Beispielen der aktuellen Jugendliteratur. In: Immer Trouble mit Gender? Genderperspektiven in Kinder- und Jugendliteratur und -medien(forschung). Hg. von Petra Josting, Caroline Roeder und Ute Dettmar. *kj&m extra* (2016), 195–206.
- Sexual violence and rape myths in contemporary young adult fiction. In: Politics and Ideology in Children's Literature. Hg. von Marian Thérèse Keyes und Áine McGillicuddy. Dublin: Four Courts Press 2014, 168–178.
 - Sexualität und Macht: Sexuelle Handlungsgewalt in der aktuellen Jugendliteratur. In: *kids+media* 2 (2013), 44–57.
- Read, Jacinda: The New Avengers. Feminism, Femininity and the Rape-Revenge-Cycle. Manchester: Manchester University Press 2000 (Inside Popular Film).
- Reeser, Todd W.: Masculinities in Theory: An Introduction. Malden: Wiley-Blackwell 2010.
- Reifenberger, Julia: Girls with Guns. Rape & Revenge Movies: Radikalfeministische Ermächtigungsfantasien? 2., durchges. Aufl. Berlin: Bertz + Fischer 2013 (Sexual Politics 5).
- Reynolds, Kimberley: Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction. Basingstoke, Hampshire: Palgrave MacMillan 2007.
- Ringrose, Jessica und Valerie Walkerdine: What Does it Mean to Be a Girl in the Twenty-first Century? Exploring Some Contemporary Dilemmas of Femininity and Girlhood in the West. In: Girl Culture. An Encyclopedia. Hg. von Claudia A. Mitchell und Jacqueline Reid-Walsh. Volume 1. Westport, Connecticut: Greenwood Press 2008, 6–16.
- Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. Aus dem Englischen von Ursula Rieth. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hg. von Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, 34–47 (Original engl. 1929).
- Roberts, Adam: Science Fiction. 2. Ausg. London: Routledge 2008 (2006) (The New Critical Idiom).
- Röggla, Kathrin: geisterstädte, geisterfilme. In: Ebd.: disaster awareness fair. zum katastrophischen in stadt, land und film. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 2006, 7–30.
- Rohr, Jascha: Netzwerke und Gestaltenwandler. Zur Situierung von Körper und Identität. In: Körper und Identität. Gesellschaft auf den Leib geschrieben. Hg. von Elisabeth Rohr. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag 2004, 32–46.
- Rosin, Hanna: Das Ende der Männer und der Aufstieg der Frauen. Aus dem Englischen von Heike Schlatterer und Helmut Dierlamm. Berlin: Berlin Verlag 2013 (Original engl. The End of Men: And the Rise of Women, 2012).
- Roten, Michèle: Wie Frau sein. Protokoll einer Verwirrung. Zürich: Echtzeit Verlag 2011.

- Ruse, Michael: *The Gaia Hypothesis. Science on a Pagan Planet*. Chicago: The University of Chicago Press 2013 (science.culture).
- Rüster, Johannes: Katastrophen mit Kuschelfaktor. Wie politisch sind die aktuellen Dystopien? In: *Bulletin* 3 (2012), 3–5.
- All You Need is Love? Aktuelle Trends im dystopischen Jugendbuch. In: *Eselsohr* 1 (2012), 6–8.
- Sambell, Kay: Carnivalizing the Future: A New Approach to Theorizing Childhood and Adulthood in Science Fiction for Young Readers. In: *The Lion and the Unicorn* 28/2 (2004), 247–267.
- Sanyal, Mithu M.: *Vergewaltigung: Aspekte eines Verbrechens*. Hamburg: Edition Nautilus 2016 (Nautilus Flugschrift).
- rape revisited. Die Tiefengrammatik der sexuellen Gewalt. In: *Feminismen heute. Positionen in Theorie und Praxis*. Hg. von Yvonne Franke u. a. Bielefeld: transcript 2014, 235–247.
- Sawyer Fritz, Sonya: Girl Power and Girl Activism in the Fiction of Suzanne Collins, Scott Westerfeld, and Moira Young. In: *Female Rebellion in Young Adult Dystopian Fiction*. Hg. von Sara K. Day, Miranda A. Green-Barteet und Amy L. Montz. Surrey: Ashgate 2014 (Ashgate Studies in Childhood, 1700 to the Present), 17–31.
- Schipper, Bernd U.: Zwischen apokalyptischen Ängsten und chiliastischen Hoffnungen. Die religiöse Dimension moderner Utopien. In: *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Hg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Fink 2010, 47–61.
- Schlich, Thomas: Vom Golem zum Roboter – Der Traum vom künstlichen Menschen. In: *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500–2000*. Hg. von Richard van Dülmen. Buch zur Ausstellung Prometheus. Menschen. Bilder. Visionen. Wien: Böhlau 1998, 543–557.
- Schmerheim, Philipp: Dystopias of Creation: The Evolution of Artificial Humans in Contemporary Young Adult Literature. In: *Critical Perspectives on Artificial Humans in Children's Literature*. Hg. von Sabine Planka. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 55–71.
- Schölderle, Thomas: *Geschichte der Utopie. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2012 (UTB 3625).
- Schüle, Christian: *Das Ende der Welt. Von Ängsten und Hoffnungen in unsicheren Zeiten*. München: Pattloch 2012.
- Schweikart, Ralf: Nur noch kurz die Welt retten. Dystopien als jugendliterarisches Trendthema. In: *kjll&m* 64/3 (2012), 3–11.
- Seeber, Hans-Ulrich: Die Frau, der Körper und die Dystopie. Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*. In: *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*. Hg. von Ralph Pordzik. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2002 (Anglistische Forschungen 304), 163–182.
- Seed, David: Aldous Huxley: Brave New World. In: *A Companion to Science Fiction*. Hg. von dems. Oxford: Blackwell 2008 (Blackwell Companions to Literature and Culture), 477–488.
- Seelinger Trites, Roberta: *Disturbing the Universe. Power and Repression in Adolescent Literature*. Iowa: University of Iowa Press 2000.
- Seifert, Christine: *Virginity in Young Adult Literature after Twilight*. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield 2015 (Studies in Young Adult Literature 47).

- Serano, Julia: Why Nice Guys Finish Last. In: Yes Means Yes! Visions of Female Sexual Power and a World without Rape. Hg. von Jaclyn Friedman und Jessica Valenti. Berkeley: Seal Press 2008, 227–240.
- Sicher, Efraim und Natalia Skradol: A World Neither Brave Nor New: Reading Dystopian Fiction after 9/11. In: Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas 4/1 (2006), 151–179.
- Singer, Mona: Cyborg – Körper – Politik. In: Data – Body – Sex – Machine. Technologie und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Hg. von Karin Gieselbrecht und Michaela Hafner. Wien: Turia & Kant 2001, 20–44.
- Sontag, Susan (1965): Die Katastrophenphantasie. In: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. München: Hanser 1991, 232–247.
- Sorg, Reto und Stefan Bodo Würffel: Utopie und Apokalypse – Meisterzählungen der Moderne? Zur Einführung. In: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Hg. von dens. München: Fink 2010, 7–15.
- Spahn, Julia: Is the Reader Human? Artificial Intelligence and Self-Awareness in Bernard Beckett's *Genesis*. In: Critical Perspectives on Artificial Humans in Children's Literature. Hg. von Sabine Planka. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016, 155–170.
- Spiegel, Simon: Bilder einer besseren Welt. Über das ambivalente Verhältnis von Utopie und Dystopie. In: Das Science Fiction Jahr 2008. Hg. von Sascha Mamczak und Wolfgang Jeschke. München: Heyne 2008, 58–82.
- Die Konstitution des Wunderbaren. Zu einer Poetik des Science-Fiction-Films. Marburg: Schüren 2007 (Zürcher Filmstudien 16).
- Spreen, Dierk: Upgradekultur. Der Körper in der Enhancement-Gesellschaft. Bielefeld: transcript 2015.
- Springer, Claudia: The Pleasure of the Interface. In: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Hg. von Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999 (1991), 34–54.
- Stephens, John: Ways of Being Male – Preface. In: Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film. Hg. von dens. New York: Routledge 2002, ix–xiv.
- «A Page Just Waiting To Be Written On»: Masculinity Schemata and the Dynamics of Subjective Agency in Junior Fiction. In: Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film. Hg. von dens. New York: Routledge 2002, 38–54.
- Stokowski, Margarete: Untenrum frei. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016.
- Stollfuß, Sven: Menschmaschinen und die Ränder des Monströsen. In: Medialität und Menschenbild. Hg. von Jens Eder, Joseph Imorde und Maike Sarah Reinerth. Berlin: de Gruyter 2013 (Media Convergence/Medienkonvergenz 4), 283–300.
- Stone, Allucquere Rosanne: Will the Real Body Please Stand Up? Boundary Stories about Virtual Cultures. In: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Hg. von Jenny Wolmark. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999 (1991), 69–98.
- Suvín, Darko: Theses on Dystopia 2001. In: Baccolini, Raffaella und Tom Moylan (Hg.): Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination. New York: Routledge 2003, 187–201.

- Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven/London: Yale University Press 1979.
- Taft, Jessica K.: Rebel Girls. Youth Activism and Social Change across the Americas. New York: New York University Press 2011.
- Thomas, Calvin: Reenfleshing the Bright Boys; or, How Male Bodies Matter to Feminist Theory. In: Masculinity Studies & Feminist Theory. Hg. von Judith Kegan Gardiner. New York: Columbia University Press 2002, 60–89.
- Thürmer-Rohr, Christina: Mittäterschaft von Frauen: Die Komplizenschaft mit der Unterdrückung. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Hg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. Wiesbaden: VS 2004, 85–90.
- Trallori, Lisbeth N.: In das Reich des Virtuellen gehen alle Körper ein. Anflüge zur Entmythisierung des digitalen Androzentrismus. In: Data – Body – Sex – Machine. Technoscience und Sciencefiction aus feministischer Sicht. Hg. von Karin Gieselbrecht und Michaela Hafner. Wien: Turia & Kant 2001, 124–135.
- Ullmann, Anika: «The First Days of a Better Nation»: Technology and Activism in Cory Doctorow's Writing for Young Adults. In: Interjuli 2 (2014), 24–41.
- Ulm, Christina: «Are things pretty perfect?» Zur Future Fiction in der aktuellen Jugendliteratur. In: PHlesenswert 2 (2012), 25–32.
- Valenti, Jessica: Full Frontal Feminism. A Young Woman's Guide to why Feminism Matters. Berkeley, CA: Seal Press 2007.
- Vavrus, Mary Douglas: Opting Out Moms in the News. Selling New Traditionalism in the New Millennium. In: Feminist Media Studies 7/1 (2007), 47–63.
- Ventura, Abbie: Predicting a Better Situation? Three Young Adult Speculative Fiction Texts and the Possibilities for Social Change. In: Children's Literature Association Quarterly 36/1 (2011), 89–103.
- Villa, Paula-Irene: Pornofeminismus? Soziologische Überlegungen zur Fleischschau im Pop. In: Banale Kämpfe? Perspektiven auf Populärkultur und Geschlecht. Hg. von ders. u. a. Wiesbaden: Springer 2012 (Geschlecht und Gesellschaft 51), 229–247.
- Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. 4. Aufl. Wiesbaden: VS 2011 (Geschlecht und Gesellschaft 23).
- Judith Butler. Eine Einführung. 2., aktualisierte Aufl. Frankfurt am Main: Campus 2012 (Campus Studium).
- Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 8., durchges. und aktual. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998 (WV Studien Literaturwissenschaft 145).
- Voigts, Eckart und Alessandra Boller: (Hg.): Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse. Classics – New Tendencies – Model Interpretations. Trier: WVT 2015 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 17).
- Young Adult Dystopia: Suzanne Collins' *The Hunger Games* Trilogy (2008–2010). In: Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse. Classics – New Tendencies – Model Interpretations. Hg. von dens. Hg. von dens. Trier: WVT 2015 (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium 17), 411–430.
- Vondung, Klaus: Der Preis des Paradieses: Gewalt in Apokalypse und Utopie. In: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Hg. von Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Fink 2010, 33–45.

- Apokalypse. In: Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart. Stuttgart: Metzler 2000, 27–28.
- «Überall stinkt es nach Leichen». Über die ästhetische Ambivalenz apokalyptischer Visionen. In: Schönheit und Schrecken. Entsetzen, Gewalt und Tod in alten und neuen Medien. Hg. von Peter Gendolla und Carsten Zelle. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1990 (Reihe Siegen 72), 129–144.
- Die Apokalypse in Deutschland. München: dtv 1988.
- Voßkamp, Wilhelm: Utopie und Apokalypse. Zur Dialektik von Utopie und Utopiekritik in der literarischen Moderne. In: Die Gegenwart der Utopie. Zeitkritik und Denk- wende. Hg. von Julian Nida-Rümelin und Klaus Kufeld. Freiburg im Breisgau: Alber 2011, 54–65.
- Walter, Natasha: Living Dolls. Warum junge Frauen heute lieber schön als schlau sein wollen. Aus dem Englischen von Gabriele Herbst. Frankfurt am Main: S. Fischer 2011 (Original engl. 2010).
- Wannamaker, Annette: Boys in Children's Literature and Popular Culture. Masculinity, Abjection and the Fictional Child. New York: Routledge 2008.
- Waschkuhn, Arno: Politische Utopien. Ein politiktheoretischer Überblick von der An- tike bis heute. München: Oldenbourg 2003 (Lehr- und Handbücher der Politikwissen- schaft).
- Werder, Peter R.: Utopien der Gegenwart. Zwischen Tradition, Fokussierung und Virtua- lität. Zürich: Seismo 2009.
- Whited, Lana A. (Hg.): The Hunger Games Trilogy – Critical Insights. Ipswich, Massa- chusetts: Salem Press 2016.
- Wilchins, Riki: Gender Theory. Eine Einführung. Aus dem Amerikanischen von Julia Roth. Berlin: Querverlag 2006 (Original engl. 2004).
- Read My Lips. Sexual Subversion and the End of Gender. Foreword by Julia Serano. Riverdale: Magnus Books 2013 (Original 1997). E-Book, ISBN 978-1-936833-65-8.
- Wilkending, Gisela: Man sollte den *Trotzkopf* noch einmal lesen. Anmerkungen zu einer anderen Lesart. In: Geschichte der Mädchenlektüre: Mädchenliteratur und die ge- sellschaftliche Situation der Frauen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Hg. von Dagmar Grenz und Gisela Wilkending. Weinheim: Juventa 1997 (Lesesozialisation und Medien), 123–137.
- Wizorek, Anne: Weil ein Aufschrei nicht reicht. Für einen Feminismus von heute. Frank- furt am Main: S. Fischer 2014.
- Wolmark, Jenny: Cybersexualities – Introduction and Overview. In: Cybersexualities. A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace. Hg. von ders. Edinburgh: Edinburgh University Press 1999, 1–10.
- Zeisler, Andi: Wir waren doch mal Feministinnen. Der Ausverkauf einer politischen Be- wegung. Aus dem Amerikanischen von Anne Emmert und Katrin Harlaß. Zürich: Rotpunktverlag 2017 (org. engl. 2016).
- Zeißler, Elena: Dunkle Welten. Die Dystopie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert. Marburg: Tectum 2008.
- Zelik, Raul: Die Strategie zur Veränderung der Welt. In: WOZ, Nr. 18, 30. 4. 2015, 20.
- Zymner, Rüdiger: Texttypen und Schreibweisen. In: Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände – Konzepte – Institutionen. Hg. von Thomas Anz, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart: Metzler 2007, 25–80.

Online

wo nicht anders angegeben: Stand 14. 12. 2019

- Aotearoa – The Maori Name for New Zealand, www.maori.com/aotearoa
- Ariel Levy's Female Chauvinist Pigs. Auf: Just Another Cynic's Blog, 21. 1. 2010, <https://justanothercynic.wordpress.com/tag/jessica-valenti>
- Balkan, Aral (2016): The Nature of the Self in the Digital Age, <https://2018.ar.al/notes/the-nature-of-the-self-in-the-digital-age>
- «Bis morgen, Karl!» In: Der Spiegel 47/1992, 278, www.spiegel.de/spiegel/print/d-13691338.html
- Bolzen, Stefanie: Nicht die Erde braucht Hilfe, sondern der Mensch. In: Welt online, 1. 11. 2016, www.welt.de/wissenschaft/article159113391/Nicht-die-Erde-braucht-Hilfe-sondern-der-Mensch.html
- Bowman, Erin (2011): Is it Dystopia? A Flowchart for Decoding the Genre, www.em-bowman.com/2011/is-it-dystopia
- Celeste im Namen-Lexikon von Eltern, www.vorname.com/name,Celeste.html
- Corporatocracy im Oxford Dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/corporatocracy>
- Dare the Impossible: Tagungsprogramm, www.gwi-boell.de/sites/default/files/uploads/2015/04/web_151015-18_fly_daretheimpossible_a4_v109.pdf
- Dark Destiny auf lovelybooks.de: LeserInnenrezensionen, www.lovelybooks.de/autor/Jennifer-Benkau/Dark-Destiny-1005182986-w
- Dystopie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Dystopie> (Stand: 17. 10. 2019)
- Feministing, <http://feministing.com>
- Frauenstreik, 14. 6. 2019, www.14juni.ch
- Frauenstudien München: Der nächste Schritt. Tagungsprogramm, www.frauenstudien-muenchen.de/wp-content/uploads/2018/03/4_Frauenstudien_Ticket-no_900x900px.jpeg
- Frey, Regina u. a. (2006): Gender-Manifest. Plädoyer für eine kritisch reflektierende Praxis in der genderorientierten Bildung und Beratung, www.gender.de/mainstreaming/GenderManifesto1_2006.pdf
- Fukujama, Francis: The End of History. In: The National Interest, 1989, www.wesjones.com/eoh.htm
- Goodreads: Ashley Brooke und Talia über Wired, www.goodreads.com/book/show/7192384-wired?from_search=true&search_version=service
- Tina über Mockingjay, www.goodreads.com/book/show/7260188-mockingjay?from_search=true&search_version=service
- Höltgen, Stefan: Mensch-Maschinen. Computer im Film Teil 5: Roboter im Film. In: Telepolis, 30. 12. 2009, www.heise.de/tp/artikel/31/31773/1.html
- Life as we Knew it. Wikipedia, [https://en.wikipedia.org/wiki/Life_as_We_Knew_It_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Life_as_We_Knew_It_(novel))
- Lovelock, James: The Earth is about to catch a morbid fever that may last as long as 100,000 years. In: The Independent, 16. 1. 2006, www.jameslovelock.org/the-earth-is-about-to-catch-a-morbid-fever-that-may-last-as-long-as-100000-years

- Lübbert, Anke: Alphamädchen Meredith Haaf: «Sexyness ist so unwichtig». Interview mit Meredith Haaf. In: Spiegel online, 9. 5. 2008. Vgl. www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/alphamaedchen-meredith-haaf-sexyness-ist-so-unwichtig-a-546194.html
- Mädchenmannschaft, <http://maedchenmannschaft.net>
- Männig, Maria: Kulturkritik: Bollenbeck vs. Konersmann. Auf: Art(in)Crisis, 16. 10. 2012, <http://artincrisis.hypotheses.org/336>
- May Poling auf Twitter, <https://twitter.com/fembotfreedom>
- Mikota, Jana (2013): Dystopie, www.kinderundjugendmedien.de/index.php/begriffe-und-termini/594-dystopie
- Miller, Laura: Fresh Hell. What's behind the boom in dystopian fiction for young readers? In: The New Yorker, 7. 6. 2010, www.newyorker.com/magazine/2010/06/14/fresh-hell-2
- Owen, Christopher (2013): Bernard Beckett's Genesis, <https://thebookwars.wordpress.com/2013/11/15/bernard-becketts-genesis>
- Pilarczyk, Hannah: «Wir erleben einen feministischen Frühling». Interview mit Angela McRobbie. In: Spiegel online, 18. 5. 2013. Vgl. www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/angela-mcrobbe-ueber-sexismus-feminismus-sheryl-sandberg-a-900448.html
- Post-scarcity economy, https://en.wikipedia.org/wiki/Post-scarcity_economy (Stand: 27. 11. 2019)
- Pussyhat Project, www.pussyhatproject.com/our-story
- Pussy Hat auf eBay, www.ebay.com/itm/Gray-cat-ears-hat-Pussy-hat-Cat-beanie-Cat-Ears-Pussyhat-Ears-hat-Cat-hat-Beanie-/20222341729 (Stand: 26. 9. 2018; unter dieser URL nicht mehr abrufbar)
- Russ, Joanna: When It Changed (1972). Vergriffen, online verfügbar, <http://bobbyman.net/engl392/texts/When%20It%20Changed.pdf>
- Raunchy: im Oxford-Dictionary, <https://en.oxforddictionaries.com/definition/raunchy>
- im Leo-Dictionary, <https://dict.leo.org/englisch-deutsch/raunchy>
- Revision of World Population Prospects, UNO, <http://esa.un.org/unpd/wpp> (Stand: 12. 4. 2016).
- Script 5, Über uns, www.script5.de/content-350-350/ueber_uns
- Seeßlen, Georg: Die Katastrophe zum Kuscheln. In: reflect! Assoziation für politische Bildung und Gesellschaftsforschung. Magazin Sul Serio 11 (2006), Angst und Bedrohung, www.reflect-online.org/publikation/sulserio/die-katastrophe-zum-kuscheln
- So sähe Barbie als echte Frau aus! In: Woman, 7. 5. 2013, www.woman.at/a/barbie-als-echte-frau
- Spiegel, Simon: «Demand the Impossible». Zu Tom Moylans Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination. Auf: Utopia 2016. Auf der Suche nach dem utopischen Film, www.utopia2016.ch/demand-impossible
- Schöne Aussichten oder: Warum die Zukunft auf jeden Fall schrecklich sein wird, www.simifilm.ch/pdf/Spiegel.S2008a.pdf
- Spinster Girls. Website des dtv-Verlags, www.dtv.de/special-holly-bourne-spinster-girls/start/c-1863
- Spreckelsen, Tilman: Der unendliche Spass an der Apokalypse. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19. 1. 2001, www.faz.net/aktuell/feuilleton/themen/jugend-buch-der-unendliche-spass-an-der-apokalypse-1577508.html

- Steiger, Claudio: Kritik der Kultur im Namen der Kultur. In: Neue Zürcher Zeitung, 23. 10. 2008, www.nzz.ch/kritik-der-kultur-im-namen-der-kultur-1.1154895
- Tambor, Julia: Dark Canopy, Jennifer Benkau. Rezension vom September 2012, www.phantastik-couch.de/jennifer-benkau-dark-canopy.html
- Veselka, Vanessa: The Collapsible Woman: Cultural Response to Rape and Sexual Abuse. In: Bitch Media, 31. 12. 1998, www.bitchmedia.org/article/the-collapsible-woman
- Welzer, Harald: Noch mal erschrecken! In: Zeit online, 5. 9. 2013, www.zeit.de/2013/37/sachbuch-stephen-emmott-zehn-milliarden
- Zuboff, Shoshana: A Digital Declaration. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15. 9. 2014, www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/the-digital-debate/shoshan-zuboff-on-big-data-as-surveillance-capitalism-13152525.html#void